

نتكسپير. وراسين. واپسن

في مراحلهم الأخيرة

تأليف: كينث ميور
ترجمة: عبداللهمسين
مراجعة: د. نظمي لوقا



شكسپيار . وراسين . وايسن

في مراحلهم الأخيرة

تأليف : كينث ميور

ترجمة : عبد الله حسين

مراجعة : د. نظمي لوفتا

دار الكتاب العربي للطباعة والنشر
بالمسامة

هذه ترجمة كتاب :

THE LAST PERIODS :

SHAKESPEARE, RACINE & IBSEN

by : Kenneth Muir

Liverpool University Press

1961

الطبعة الأولى

تصدير

يتضمن هذا الكتاب نص محاضرات اربع
القيتها بجامعة ولاية واين فى ابريل ١٩٥٩ •
وهى تختص أساسا بأعمال شيكسبير وراسين
وابسن - ثلاثة من كتاب المسرح كنت على
اهتمام خاص بهم ، محررا أو مترجما أو منتجا •
ولكن الكتاب يشير أيضا ، وفى ايجاز ، الى
الاعمال الأخيرة لثلاثة آخرين من كتاب المسرح •
وانى لمقدر للبروفسور هربرت شوللر دعوته
لى كمحاضر زائر ، كما أوجه الشكر لجمهور
الحاضرين الذين أتاحوا لى - بأسئلتهم - أن
ألقى الضوء على عديد من النقاط ، ولا يفوتنى
أن أعبر عن شكرى وعرفانى لهيئة قسم اللغة
الانجليزية لما أبدوه من كرم ضيافة •

المؤلف

محتويات الكتاب

١ - مقدمة :

خصائص المراحل الاخيرة - ييتس - ريلكه - سوفوكليس -
يوريبديدز - سترندبرج .

٢ - شيكسبير :

ما بعد المأساة - بركليز - سمبلين - حكاية الشتاء -
العاصفة .

٣ - واسين :

فيدرا - اعتزال المسرح - استير - أتالي - مقارنته
بشيكسبير .

٤ - ابسن :

البناء العظيم - ايولف الصغير - جون جابريل بوركمان -
حينما نبعث نحن الموتى - نتائج .

مقدمة

اسمحوا لى أن أعرض لدراسة المسرحيات الأخيرة لثلاثة من كتاب المسرح العظام ، لابرز بعض ملامح الشبه والاختلاف بينهم .
الا أننى أود قبل هذا أن اتناول الموضوع من زاوية أكثر شمولاً ، فسأعنتم فرصة لا يقتصر الحديث فيها على عدد آخر من كتاب المسرح ، بل سأعرض لشعراء وروائيين أيضاً ولو استطعت ، وتهيات لى الدراية الفنية الكافية ، فسأقدم عدداً من الرسامين والموسيقيين .

ليس ثمة شك فى أن أى انسان له احاطة برباعيات بيتهوفن الأخيرة يدرك جمالها القدسى . فهى أثر لفنان فى حوار مع روحه ، فنان يتناول الى نماذج جديدة من التجربة ، وهذه النماذج هى التى اطلق عليها وردزورث : «الوجوه المجهولة للوجود» فالحق ان بيتهوفن يقدم لنا نموذجاً مثالياً للعمل النهائى لفنان عظيم ، حينما يبدو أنه قد حقق عمقا وفهماً جديدين ، بمحاولته الأخيرة حل لغز الحياة .

وقد عبر ادموند والزر عن هذه الفكرة فى هاتين الموشحتين الشهيرتين :

تهبأ البحار حين تهمد الرياح .

ونستقر نحن حين تخدم العواطف .

وعند ذاك ندرك .. كيف كان عبثاً زهونا بكل ما هو

زائل .

- ان سحب المحبة تخفى عن عيوننا الشابة .
- ذاك الفراغ السحيق الذى يفضحه لنا الكبير
- وعندما يتداعى كوخ النفس المظلم .
- ينسل خيط من الضوء جديد عبر ما شقه الزمان فيه
- من ثغرات .
- وكـم يثير الضعف فى الانسان قوة ويثريه بالحكمة .
- عند اقتراب خطاه من مستقر الحلود .
- فىرى فى لمحة – وهو يغادر داره القديمة – كلا العالمين .
- وهو واقف هناك ، على اعتاب عالمه الجديد .

وكنموذج للرسمين يمكن أن نختار بوتيشيللى الذى كشف فى انتاجه ، بعد هدايته على يد سافونارولا ، عن بصيرة روحانية لم تظهر فى أعماله السابقة . وعلى الرغم من ان اللوحات الأخيرة تبدو أقل حظا من الجاذبية المباشرة عن روائع لوحات عصر النهضة، مثل لوحة « ميلاد فينوس » أو البريمافيرا ، فاننا نلاحظ جلالات أخلاقيا عظيم الأثر فى لوحة « نيميّة أبليز » ، أما فى لوحة «الميلاد» المحفوظة بالمتحف القومى بلندن ، والتى رسمت عام ١٥٠٠ بعد وفاة سافونارولا ، فان البهجة التى أضفها على وجوه الآدميين الثلاثة الذين يعانقون ثلاثة من الملائكة – هذه البهجة تقلل من شأنها فكرة الشر الديوى ، التى تعبر عنها الشياطين فى الصورة .

وان مشاهدة هذه اللوحة بعد لوحة أخرى من الروائع الأولى، ليشبه الانتقال من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » الى «العاصفة» . ان الفرح والغبطة فى لوحات بوتيشيللى الأخيرة – كالفرح والغبطة فى آخر أعمال بيتهوفن – قد تحققت بعد ادراك كامل للمشروع والمآسى الانسانية . انها البراءة التى تعقب التجربة ، لا التى تسبقها . وقد يتغنى الملائكة مسبحين بحمد الاله المجيد ويرقصون على موسيقى

الأكوان ، ولكن العالم فى مسيس الحاجة الى هذا الخلاص الذى يحتفلون به .

وقدم لنا « توماس هاردى » فى قصيدته « من قديم لقدماء » قائمة طويلة بأسماء أناس « أضاءوا باحتراقهم وهم يقتربون من خاتمة المطاف » ، غير أن ذلك بطبيعة الحال لا يحدث هكذا دائما . وهناك مجلدان من مؤلفات « لندور » الأخيرة قد سميا بجدارة : « الثمرة الأخيرة لشجرة عتيقة » و « عيدان جافة محزومة » . أما « وردزورث » فلم ينظم من رفيع الشعر خلال الأعوام الأربعين الأخيرة الا النزر القليل . كما أن « براوننج » لم ينتج ما يمكن أن يضم الى أمجاده بعد « الحاتم والكتاب » ، على الرغم مما به من هبات طفيفة .

ولو قدر لبرنارد شو ان يموت فى السبعين من عمره لأصبح معترفا به - على نحو أكثر عموما - كأعظم كاتب مسرحى انجليزى منذ شيكسبير ، وذلك على الرغم من النظرية التى طرحها فى مسرحيته « العودة الى ميتوشالغ » بأنه لن تتاح لنا الحكمة التى نحتاج اليها الا اذا امتد بنا العمر عديدا من مئات السنين . « فالتاس - كما يقول شو - لايعمرون قدرا كافيا . انهم بالرغم مما بلغوه من غايات حضارية راقية ، لا يكونون سوى مجرد أطفال حين يموتون ، ورؤساء وزاراتنا رغم أنهم يندرجون فى طائفة الناضجين - يقسمون أوقاتهم بين لعب « الجولف » واقتعاد كراسى الوزراء فى البرلمان » .

ولكن القدماء عند شو ، كما ورد وصفهم فى القسم الأخير من « العودة الى ميتوشالغ » ، مخلوقات تبعث الكتابة والملل ، ومعظم مسرحياته التى كتبها فى السنوات العشرين الأخيرة من حياته ، فضلا عن خلوها من حكمة أو عمق جديدين ، تكشف عن حماقة لم نلاحظها فى سابق أعماله .

وللقصاصين أيضا فترات أخيرة فى حياتهم ، وان كان لا يوجد

لديهم فى أغلب الاحيان ذلك المدلول الذى أمل أن اكتشفه فى اعمال كبار المسرحيين الشعراء . فبعضهم من أمثال ديكنز مات فى وقت مبكر جدا ، والآخرون منهم من أمثال « تولوب » و « تاكرى » لم يصبحوا أكثر حكمة عندما تقدم بهم العمر . اما تولستوى - وهو فى هذا أشبه براسين - فقد ولى ظهوره للفن فى أواخر حياته ، وأخذ يكتب قصصا تهذيبية ضحى فيها بكل شىء تقريبا فى سبيل الهدف التعليمى .

اما القصاص الذى يمكن ان يكون أفضل من يشبع ما نحن بحاجة اليه فهو « هنرى جيمس » الذى كشف لنا ، وعلى مستوى أعمق ، فى قصصه « جناحا حمامه » و « السفراء » و « الوعاء الذهبى » ، بعض الموضوعات التى كانت محور اهتمامه فى انتاجه القصصى المبكر .

ويمثل و . ب . بيتس نموذجا للشاعر الذى كتب فى أعوامه الأخيرة - ابتداء من قصيدة « البرج » (١٩٢٦) حتى قصيدة « السلم الدائرى » و « القصائد الأخيرة » التى نشرت بعد موته - شعرا أعظم من كل ما أنتجه من قبل على الإطلاق ، وحتى حينما وهنت قواه ، وأصبح مجرد .

حقل من حشيش أخضر .

للوهاء والنزهة .

استمر - فيما أسماه « خبل رجل عجوز » - ينتج فيضا من الشعر الغنائى اقل مستوى من روائعه السابقة .

وكان عدد كبير من أفضل قصائده يبتس فى الفترة الأخيرة يهتم بطبيعة الالهام الشعرى وطبيعة الحقيقة الشعرية والعلاقة بين الفن والحياة ، وهى المواضيع التى كانت محور اهتمام ريلكه وإبسن فى آخر مراحلهما . وتنطوى قصيدة « الإبحار الى بيزنطة » ، وهى

من أروع قصائد ييتس ، على مقابلة بين الشاعر الذى يتقدم به
العمر .

... مريضا بالامانى .

موثقا الى حيوان يحتضر ،

ذلك الذى ... ليس الا شيئا تافها .

معطف مهلهل فوق عصا ، مالم .

تصفق الروح وتغنى ، بصوت عال تغنى .

لكل مزق فى ردائها الفانى ..

وبين رمز الفن الدائم أبدا ، والذى لا يتغير قط ، الطائر
الذهبي .

... يحط على غصن ذهبي يغنى .

لسادة بيزنطة وسيداتها .

عما مضى وما يمضى وما هو مقبل غدا .

وهناك قصيدة أخرى عنوانها « هروب حيوانات السيرك »
تدور حول الجواهر العاطفى الكامن وراء تخيلاته :

بحثت عن موضوع وظللت أبحث بلا طائل .

بحثت كل يوم لستة اسابيع او نحو ذلك .

ربما أضطر فى النهاية ، لكونى لست الا رجلا محطما .

ان أقنع بقلبي ...

وهو يحصى موضوعاته القديمة - « أوازين » ، « الكونتيسه

كاثلين » ، « كوتشولين » وغيرها - ثم يختتم قائلا :

لأن تلك الصور الرائعة كاملة ،
قد نمت فى عقل صاف ، ولكن مم بدأت
من كومة من النفايات أو قمامات الشوارع •
من أباريق قديمة ، وغلايات عتيقة ، وعلبة من الصفيح
محطمة •

ومن حديد قديم ، وعظام نخرة ، وخرق بالية ، والدائرة
القذرة التى تحرس
الصندوق • والآن قد ضاع سلمى • فعلى أن أرقد
فعلى أن أرقد حيث تبدأ كل السلالم •
فى مقبرة قلبى الدنسة •

وعلى الرغم من روعة هذه القصائد وغيرها ، فإن ييتس يهبط
عن مستوى أعظمها لانه - على حد قول (أودن) - كان « أحرق
مثلنا » ، وربما كان فى بعض الأشياء أكثر حمقا • على ان الفترة
الأخيرة من حياته اتسمت بجهود هرقلية بذلها لكى يسمو فوق
حدوده السابقة ، فاستطاع ان يخلق بعضا من الشعر الرائع ،
كان أوسع مدى وأكثر عمقا من أى شئ كتبه من قبل • لقد كان
شعرا يتميز بالحكمة ، وان افتقر الى الصفاء والهدوء •

وتعتبر الفترة الأخيرة فى حياة « ريلكه » من أهم وأعظم
الفترات التى مرت بشاعر قديم او حديث • فقد كان يصير دائما
على ضرورة الصبر •

قال ينصح شاعرا شابا :

« انتظر أوانك ، ثم انطلق ، ذاك هو السر كله • عليك ان
تدع كل انطباع ، وكل بذرة لرأى أو احساس حتى تنضج فى
داخلك ، فى مناطق الظلام والصمت والمجهول - تلك المناطق المغلقة
على الأفهام • وفى صبر متواضع ، انتظر الوقت الذى يولد فيه
صفاء جديد • ذاك فحسب معناه أن تحيا حياة فنان • لا يتطرق اليها

الزمان • ان عاما بأكمله لاحساب له ، وعشرة أعوام لا تعد شيئا •
 فلكى تكون فنانا ينبغى ألا تعد الزمن ولا أن تحصيه • عليك ان
 تنمو كالشجرة التى تنمو فى مهل وتقاوم فى ثقة رياح الربيع الهائلة ،
 دون ان يساورها الشك فى ان الصيف قادم • انه آت لا محالة ،
 ولكنه لا يأتى الا لاولئك الذين يعرفون كيف ينتظرون فى صبر
 وثقة وبقظة ، كما لو كان الخلود يمتد أمامهم • اننى اتعلم ذلك كل
 يوم ، والتمن هو الآلام التى أتقبلها راضيا : الصبر هو كل شيء » •
 ويتضمن كتاب ريلكه « مذكرات مالتى لوريدز بريجي » ،
 الذى يعتبر ترجمة ذاتية الى حد كبير - وصفا مشابها للخلق
 الشعرى :

« أواه ! ولكن الشعر لا يبلغ قدرا يذكر حين يبدأ الانسان فى
 كتابته وهو صغير • فعلى المرء ان ينتظر ويجمع من المعانى والطلاوة
 على مدى عمر بأكمله ، عمر طويل ان أمكن • وثمة ، قبيل النهاية
 قد يستطيع ان يكتب عشرة أبيات جيدة ، ان الشعر ليس كما
 يتصور الناس مجرد مشاعر - فهذه ما أسرع حصولنا عليها - بل
 هو تجارب • فلكى يكتب المرء بيتا واحدا من الشعر عليه ان يتعرف
 على الحيوانات وأسراب الطيور ، وايماءات الازهار الصغيرة عند
 تفتحها فى الصباح ، وعليه ان يكون قادرا على العودة بفكره الى
 المسالك الكائنة فى المناطق المجهولة ، والى مالميس فى الحسبان من
 مصادفات ، والى الفراق الذى كان متوقعا منذ أمد بعيد ، والى أيام
 الطفولة التى ما تزال بلا تفسير ، والى امراض الطفولة التى تبدأ
 فى غرابة مفرطة بمثل هذا العدد من التحولات العميقة • والى أيام
 قضيت فى الحجرات المنزوية الهادئة ، وأصبحة أمضيت بالقرب
 من البحر ، بل والى البحر نفسه ، والى المحيطات ، والى أمسيات
 الرحيل التى اندفعت شامخة وحلقت مع النجوم - ومع هذا فليس
 يكفى أن تكون قادرا على التفكير فى كل هذا • لابد من ذكريات عن

ليالى الحب العديدة التى تختلف كل منها عن الأخريات ، وذكريات
عن صيحات النساء فى العمل ، و عن النساء فى مخادع الاطفال
خفاف مجلوتين نائمين ، وقد انزوين هناك • ولكن لابد ان يكون
المرء أيضا قد وقف الى جوار ميت فى حجرة ذات نوافذ مفتوحة
وضوضاء متشنجة • ومع هذا فليس يكفى ان تتوافر للمرء الذكريات
بل عليه ان يكون قادرا على **نسيان تلك الذكريات** حين تصبح
كثيرة ، وان يكون لديه صبر هائل لكى ينتظرها حتى تعود اليه •
لان الذكريات ذاتها ليست بعد هى المطلوبة • بل حين تتحول هذه
الذكريات الى دماء تجرى فى داخلنا ، توميء وتلمح بلا اسم ، ودون
ان يمكن التمييز بينها وبين انفسنا – عندئذ فقط يمكن فى اندر
اللحظات ان تشرق أول كلمة فى القصيدة فى خضم هذه الذكريات،
ثم تنطلق منها •

وعلى الرغم مما تتسم به هذه الفقرات من البلاغة والوضوح
فان فيها عنصرا من الاستحالة – بل من الحداع والتضليل •
فالشاعر الذى يلتزم الصمت ثم يكتب عشرة أبيات بارعة من الشعر،
وهو على فراش موته ، يعتبر – بلا شك – أسطورة من الاساطير
البالية • فكل الشعراء العظام تقريبا كانوا يتميزون بوفرة الانتاج
وغزارته ، وهم وان كانوا يمرون بمرحلة من العقم والجذب ، أو
ينصرفون لكتابة النثر – كما فعل ملتون لمدة عشرين عاما تقريبا –
فما كانوا ليحتفظوا بقواهم الشعرية لو أنهم انتظروا بمثل هذا
الصبر الذى ينادى به ريلكه • وكان اعظم الشعراء طرا يدفعون
بمسرحيتين فى كل عام لمدة عشرين عاما • وان معظمنا ليقض مافى
رواية « الملك لير » من أوجه النقص على مافى رواية « العنقاء
واليمامة » من اوجه الكمال •

على أن منهج ريلكه فى كتابة الشعر الرائع لاينطبق بأية
صورة من صور الدقة البالغة على انتاجه هو • فلقد عرفنا بعد

وفاته ان سنواته الطوال من الصمت الظاهر ، تلك السنوات التي ظل فيها دون انتاج ، كانت عامرة في الواقع بطائفة ضخمة من الأعمال التي لم يقيض لها أن تنشر ، والتي أدرك هو نفسه انها ليست الشعر العظيم الذي كان ينتظره . انه على الاقل ظل يدرب نفسه عن طريق كتابة الشعر . ولكن حين هبطت عليه في فبراير من عام ١٩٢٢ فترة الالهام الأخيرة من حياته عاش عدة شهور في عزلة منتظرا القبس الذي ينزل عليه من السماء . واذا به ينتج فجأة ثمانى من مرثيات « ديونيس » وخمسا وخمسين قصيدة عن « أورفيوس » ، وطائفة أخرى من القصائد ، يصل بعضها الى مائتى بيت من الشعر العظيم - أى مايقرب من ألفى بيت انتجها فى أقل من ثلاثة اسابيع . ولقد حوت المرثيات وقصائد أورفيوس - وهى تعد من أعظم شعر القرن الحالى - حكمة عمره كله . ان مما يميز ريلكه ، بل مما يميز عددا كبيرا من الشعراء المعاصرين ، ان موضوع قصائد أورفيوس هو الشعر ذاته . فأورفيوس هو رمز الشاعر ، لانه أولا سقط فى الجحيم اثناء محاولته انقاذ «يوريدائس» - وقد أعد كوكتو وآنوى هذه القصة اعدادا دراميا فى أيامنا - ولأنه أيضا قد تمزق اربا على أيدي تابعات باخوس . والشاعر - فى اعتقاد ريلكه - لايمكنه أن يصبح صوت الطبيعة الا بعد أن تفنى شخصيته .

ولما كانت الدراما هى موضوع اهتمامنا الرئيسى فى هذه المحاضرات فأننى أريد أن أقف وقفة قصيرة عند الاعمال الأخيرة لثلاثة من كتاب الدراما هم : سوفوكليس ويوروبيدز وسترنديبرج . وهى الاعمال التي كان حريا أن أناقشها مناقشة تفصيلية لو اننى قدمت ثمانى محاضرات بدلا من اربعة .

كتب سوفوكليس «أوديب فى كولونا» فى نهاية عمره ، حين كان فى التسعين تقريبا . وكان قد كتب من قبل مسرحيتين استوحاهما من قصة أوديب هما : «انتيجونا» - وهو فى الخمسينات

من عمره - و « أوديب ملكا » ، حين كان فى حوالى السبعين .

ويبدو أنه قد أحس فى نهاية حياته - كما أحس شكسبير وابسن فى الفترات الاخيرة من حياتهما - بضرورة اعادة النظر ، على ضوء ارائه الاخيرة عن الحياة ، فى موضوع كان قد أثار اهتمامه فى شرح شبابه . ولقد عالج شكسبير هو الآخر من جديد موضوعات الغيرة والحيانة ، واستطاع سوفوكليس - باعداده الحادثة الاخيرة فى قصة اوديب اعدادا دراميا - أن يعيد فتح موضوع جريرة اوديب . ولربما كان على أن اعترف بأننى شخصيا لا أرى فى « أوديب ملكا » ذلك المستوى العالى الذى يضعها فيه معظم النقاد . ان المرء لايمكن الا أن يقر بعظمة الشعر الذى لايفقد رونقه تماما حتى مترجما ، كما يجوز الاعتراف بالكمال البنائى الحارق والبراعة اللذين سحرنا بهما سوفوكليس ، حتى أننا تقبلنا طبيعة القصة المنافية للعقل . وعلى المرء فوق كل هذا أن يعترف بأنها تثير مشاعر الرثاء والخوف الى اقصى حد . غير أن المسرحية ، كما يبدو ، تعطينا فكرة كريهة عن الالهة ، رغم ان هذا - كما هو واضح - لم يكن قصد سوفوكليس ، ولعل هناك تبريرا معقولا لدى اولئك النقاد الذين يحاولون تفسير سقوط اوديب كنتيجة للعيوب الكامنة فى شخصيته ، مثل طبعه الحاد وغطرسته . فكل كائن بشرى يفعل كل ما هو ممكن ليحول دون تحقق النبؤات الرهيبة التى تقول بأن اوديب سيقتل أباه ويتزوج أمه ، وقد أعطى كل من (جوكستا) و (لايبوس) أوامرها بالقضاء على اوديب . وليست غلطتهما ان الراعى الذى أعطياه الطفل كان لديه قدر كبير من لبن العطف البشرى الذى لم يستطع معه تنفيذ الأوامر . واوديب الذى يعتقد أنه ابن ملك « كورينث » يقرر أنه لن يعود قط الى المدينة حين يسمع من الوحي فى « دلف » انه قد قدر عليه أن يقتل أباه ويتزوج بأمه . فاذا هذه الاجراءات عينها التى اتخذت للحيلولة دون وقوع النبوءات هى ذاتها التى يسرت لها امكانية التحقق ، وينقذ اوديب « طيبه »

عن طريق حله لغز أبى الهول ، وعلى الرغم من أنه يتزوج امرأة
تصل من كبر السن الى الحده الذى يمكن ان تكون أما له ، فان
سوفوكليس لا يشير فى اى مكان الى ان الزواج كان زواج عاطفة .
لانه من المقبول ومن العادى أن يتزوج الملك الجديده من ارملة الملك
السابق ، وليس ثمة اختلاف كبير بين تفسير (كوكتو) لهذا
الموقف فى « الآلة الجهنمية » وتفسير سوفوكليس نفسه : « لقد
كانت عمليات القدر الأعمى الشرير هى التى حطمت كلا من اوديب
وجوكستا ، وليست آثامهما أو ضعفهما . فلولم تأمر جوكستا مثلاً
بقتل اوديب ، أو لو تجاهل اوديب وحى « دلف » ، أو لو لم يحارب
الأجنبى الباغى عند مفترق الطرق الثلاث ، لتحققت النبوءات ،
وان كان بطريقة مختلفة . ويقول لنا (السير موريس بورا) ان
« الآلهة قد دبرت هذا المصير المروع لاديب لكي تكشف للانسان
عن قوتها ، ولكي تلقنه درساً مفيداً » . غير أنه كان من السهل - كما
اجاب الاستاذ (كيتو) فى صواب - لو أن ذلك ما يرمى اليه
سوفوكليس ، أن يكتب قصيدة عن سلطان الآلهة واساليبها المبهمة .
وهذا ما لم يفعله ، فالكورس يؤكد فى نهاية المسرحية أن مصير
أوديب لا يختلف عن النمط المعروف - فمصير الانسان مأساوى
لامحالة ، والموتى وحدهم هم السعداء . وقد نوافق على ان الحياة
مأساوية ، وحتى قد نقبل قول (جون ماسفيلد) بأن المأساة ليست
سوى درس فى المشى على حبل الحياة ، ولكن مصير اوديب الذى
مهدت له سلسلة من الأحداث الغريبة اللامعقولة يبتعد عن المصير
التقليدى للانسانية اكثر من ابتعاد الروايات العظيمة التى كتبها
(توماس هاردى) ، والتى لعبت فيها المصادفة أيضاً دوراً عظيماً .

ولعل قبولنا للمسرحية يتوقف من ناحية على أنها تتجواب
مع شعورنا بالذنب المتأصل فىنا تأصلاً عميقاً ، والناجى عن الموقف
الأوديبى فى الطفولة .

وفى مسرحية سوفوكليس نرى الانفعالات التى تجعل من

طفولتنا ميدان معركة ، وقد تمثلت في حياة المراهقة ومضت حتى
نهايتها المنطقية . فجو كستا تقول لاوديب :

لايكن لديك خوف زائد من نومك مع امك ،

فكم من الرجال رقدوا في أحلامهم مع أمهاتهم !!

وليس ثمة عاقل تزعجه مثل هذه الأشياء .

وعلى الرغم من الكورس فان المصير الفعلي الذى حاق باوديب لم
يكن المصير المألوف « ليس ثمة عاقل تزعجه مثل هذه الاشياء » .

ولم يأت تأثير المسرحية من تمطيتها بل جاء من أن مصير
أوديب مصير شاذ يتجاوز الحد ، ومن أنه يستثير فينا ذكريات
طفولتنا المكبوتة . ويقبل أوديب الحقيقة القائلة بأنه قد ارتكب اثما
مريعا ضد كل من أبيه وأمه وأنه شئ دنس تبغضه الالهة ، وليس
هناك من ينكر اثمه وجريمته ، وان كان كليون والكورس يمزجان
رعبهم بالرثاء والاشفاق .

ويشير (بول روش) في مقدمة ترجمته لهذه المسرحية الى ان
المغزى الاخلاقي للمسرحية يتركز فى أنه « على الرغم من اننا قد نكون
أبرياء الا انه من المحتمل ان نكون جميعا مذنبين ، وذلك يرجع الى
جرثومة الاكتفاء الذاتى والعجرفة الكامنة فى طبيعتنا . علينا أن
نتذكر دائما اننا لسنا سوى بشر ، ويجب ان نكون معتدلين فى
اوهامنا وخيالاتنا » . كما يشير مرة أخرى فى نفس المقدمة الى ان
مأساة أوديب تبدو فى أنه « بعد أن قتل أباه وتزوج بأمه ارتكبت
الغلطة التى تقع عليها المسئولية الكاملة ، وهى غلطة اكتشافه
للامر » ويبدو أن العبارة الاولى تفرض على المسرحية معنى مسيحيا ،
بينما تتجاهل العبارة الثانية ، بما لا يدع مجالا للشك ، الضرورة
التي تواجه أوديب فى بداية المسرحية وهى ضرورة انقاذ طيبة بطرد
قاتل لايبوس . ولا يمكن القاء اللوم على أوديب لبذله الجهد فى
اكتشاف الحقيقة .

وحين عاد سوفوكليس بعد ذلك بحوالى عشرين عاما الى موضوع أوديب كانت الحرب بين أثينا واسبرطة تقترب من نهايتها - وكانت الهزيمة بالنسبة للأثينيين تبدو واضحة فى الافق ، ولهذا تعتبر « أوديب فى كولونا » ، الى حد ما ، مسرحية وطنية ، فقد كان حب سوفوكليس للأثينيين ولكولونا ، مسقط رأسه ، حيا متوقدا بسبب الموقف العسكرى . وان المرء ليجد شيئا ما من هذا التوقد فى الشعر الذى كتب فى فرنسا بعد هزيمة ١٩٤٠ . فالكورس الرائع ، وهو يثنى على كولونا والاثينيين ، وكذلك فى ثنائه على حداثى الزيتون التى حاق بها الدمار ، لم يعد يسمع على المسرح الا بعد ان مات سوفوكليس واستسلم الاثينيون :

ايها الغريب يامن تغد ضيفا الى أرض الحيول الاصيله .
كولونا المشرقة ، نعمة السماء وأجمل مقام على الارض ،
حيث يشدو الهزار ذو الصوت الطليق فى المكامن
الحضراء الباردة .

فى الظلال المكسوة بشجر اللبلاب ، والاجام المزدانة
بجبات التوت ، حيث لاتستطيع الشمس ، حتى فى
أوج الظهيرة ان تطل ، ولا النسمات ان تتطفل .
هناك فوق الأرض المقدسة حيث ترقص تابعات باخوس
هاهو باخوس مقبل ، وهناك ، طاعمة بندى السماء ،
تسطع زهور النرجس والزعفران الغارق فى اشعة الشمس
وأكاليل الالهة ، على ضفاف المجارى الرافدية .
دائما تجدد ، ويضفى « سيفيسس » على الارض الغنية
الحصب والنماء .

هنا ينمو الزيتون أخضر فضيا ابديا ،
مغزيا للاطفال ، عنيذا لا يخاف .
من عبث المحاربين شيبا او شبانا :

لان عين « زيوس » التى لاتنام تحرسها
ولان عين « بلاس » تضعها فى رعايتها •
واخيرا ، وفوق كل هذا ، نحن نثنى على مجد مدينتنا
الاعظم :

لان هنا ، وبفضل موهبة « بوسيدون » تروض الحيول
بالشكيمة واللجام أولا ، وبفضله تعلمنا كيف ترسل
الزوارق ، سريعة بحركة المجاديف ، عبر البحار المالحة
كسرعة بنات البحر اذ ينزلن عبر المياه •

هذا الكورس وهذه الصورة لثيزيس بموقفه النبيل الكريم
تجاه أوديب الضربى العجوز هى تعبير رائع لروح أثينا فى أوج
قمتها ، كما يشعر بها فى دمه وقلبه قائد فى الثمانين من عمره ،
هو سوفوكليس • فهذا الرجل هو القائد الوحيد - باستثناء
(بيرجوين) - الذى كتب مسرحية ممتازة ، ولم يكن أى من الكاتبين
قائدا ممتازا • ولعل قرب الهزيمة كان أحد العوامل التى جعلت
سوفوكليس يتحول عن موقفه السابق الى قصة اوديب •

وليس هناك ، مع ذلك ، أية عاطفية فى شخصية أوديب • انه
ما يزال صلبا حاد الطبع ، متدفق الشتائم ، كما يتضح ذلك فى
المشهد الذى يضمه وبولينوس • على ان موقفه من احداث ماضيه
الرهيبه قد تغير • فهو لم يعد يعترف بانه كان آثما • وحين ترميه
الجوقة بخطيئته ، يجيبها فى حرارة : « كلا ، انى لم آثم ! » أما
بالنسبة لقتله لأبيه ، فانه يلتمس العدل بتخفيف القصاص -
مستندا الى عدم علمه بحقيقة أبيه ، والى ان أباه كان يسعى الى قتله ،
ومن ثم فهو يرى أمام القانون وأمام السماء على السواء • ومرة
أخرى - فى المشهد الذى يجمعه مع كريون - يفند أوديب جرم
قتله لأبيه وعشق أمه جاهلا ، محتجا بأن ذلك كان مقدرا عليه ،
ربما لان أجداده قد اغضبوا الالهة • فهو حينما تزوج من (جوكاستا)

لم يكن أى منهما يعلم الصلة التى تربطهما . أما بالنسبة للاتهام
الخاص بقتله لأبيه ، فانه يقول لكربون متسائلا :

بالله خبرنى :

- لو أن شخصا كان على وشك أن يقتلك .
- أفكنت ، أيها الرجل المنصف ، تساله أولا
- « أنت ابى ؟ » أم أنك بالأحرى تحاول
- أن تكون البادى بضربه ؟ انك تحب الحياة
- بلا ريب ، ومن الطبيعى انك كنت تعمل قبل ان تفكر
- فى الصواب والخطأ . وهكذا كان الحال معى :
- فلقد اقتنصتني الآلهة ، ولم يكن ثمة من مفر
- ان روح أبى - لو أنه بعث الى الارض -
- ما كانت تدحض هذه الكلمات .

وحين تتقدم المسرحية نجد أوديب قد أصبح عملاقا ، فهو فى
بدايتها رجل هرم ضريع ذو أسـمـال ممزقة ، ثم اذا هو يزداد قوة
وسلطانا حتى نجده فى النهاية ينثر اللعنات والبركات واثقا من
قوته . وموته الغامض غير الطبيعى ليس دليلا على ان الآلهة قد
رقت له اكثر مما هو دليل على ما كان يعانيه من عذاب أليم . وتكرر
كلمات « عذاب ، و « صبر » و « احتمال » مرة بعد أخرى خلال
مسرحية « الملك لير » . فالملك لير يصرخ « سأكون نموذجا للصبر
كله » . ويقول لجلوستر « عليك بالصبر » . وفى نهاية المسرحية
يصبح لير شخصية ذات مغزى يتسم بالشمؤ والنحس ، من جراء
آلامه المبرحة . فحسب ، حتى اننا لنحس نحوه احساسنا نحو
أوديب .

اواه ! دعه يموت ، فانه يكره من ،
فى عذاب هذا العالم المضطرب ،
يود له مزيدا من البقاء .

وهذا يذكرني بمشهدين شهيرين فى روايات دستوفسكى .
 ففى « الجريمة والعقاب » ترى (راسكولينيكوف) وسط محادثة له
 مع (سونيا) - الفتاة التى احترفت البغاء لكى تعول اسرتها -
 يجثو فجأة على ركبتيه ويقبل قدميها . ثم يفسر لها ذلك بقوله :
 « اننى لم أنحن لك شخصيا ، بل للانسانية المعذبة فى شخصك » ،
 والمشهد الثانى شبيه بهذا المشهد . ففى أحد الفصول الأولى من
 قصة « الاخوة كارامازوف » نرى الأب القديس (زوسىما) ينحنى
 عمدا عند قدمى (ديمترى) حتى تلامس جبهته الأرض . انه
 يحى - مثل راسكولينيكوف - الانسانية المعذبة . وهكذا يستطيع
 أوديب ، ليس بدافع من فضائله ، أو بسبب أى فضل آخر من قبل
 الآلهة ، بل بدافع من عذابه العظيم فحسب ، ان يصفى البركات
 على الآخرين .

وادعاؤه الالهية - مثل ادعاء ابولو فى قصيدة « هيبربون »
 لكيتس - هو نتيجة مباشرة لعذابه . ان سوفوكليس ، كما يقول
 الاستاذ (كيتو) ، « يعرف انه لا يستطيع ان يبرر الاله للانسان ،
 ولكن فى مقدوره ان يبرر الانسان للانسان » .

ولقد عرضت مسرحية « تابعات باخوس » للمرة الأولى بعد
 وفاة يوربيديز ، تلك الوفاة الأسطورية الغريبة . ولقد تعود بعض
 النقاد القدامى أن يشيروا الى ان يوربيديز ، بعد حياة كاملة قضاها
 فى السخرية من الآلهة ، قد مر فى مسرحيته الأخيرة بعملية تحول
 الى دين « ديونيس » . ولكن سبق ذلك تنبيه الى ان الهجوم على
 (ابولو) ربما يعتبر هجوما على الاستخدام السياسى للوحى فى
 « دلف » .

لقد كان يوربيديز - شأنه فى ذلك شأن كثير من معاصريه
 الاغريق - ينظر قطعا الى بعض الافكار التى تتصل بالآلهة على انها
 افكار خرافية ، ولكن من الصعب ان يحدد المرء مدى ايمانه أو كفره

فمثلا فى افتتاحية « نساء طروادة » تطلب (اثينا) من (بوسيدون) أن يدمر اسطول الاغريق عند عودته من طرواده عقابا لهم على انتهاكهم المقدسات . فهل كان (يوربيديز) يعتقد حقيقة بأن الآلهة ستنتقم من الاغريق ؟ أم أن ذلك كان مجرد طريقة رمزية للتعبير عن مصير هؤلاء الذين يعصون القانون الاخلاقى ؟ .

ولناخذ مثالا : فمشرحية « هيپوليتس » تبدأ بافتتاحية تلقىها (أفروديت) ثم تنتهى بتدخل « ارتيميس » . غير أن المسرحية تفقد معظم قوتها التراجيدية لو نظرنا إليها على انها هجوم على الآلهة بغية اظهارها أمام الجمهور على انها لا تستحق العبادة .

وليس من الضرورى - من ناحية اخرى - ان نفترض أن (يوربيديز) نفسه كان يعتقد فى وجود حقيقى للآلهة . فهى تمثل مبادئ من مبادئ الحياة . فهيبوليتس يحيق به الدمار لا بسبب عبادته لأرتيميس بل بسبب انكاره المطلق لا فروديت . ولم تكن « فيدر » سوى مجرد وسيلة استخدمتها (افروديت) فى تحطيم هيپوليتس عقابا له على ازدرائه للحب . وهى ليست الشخصية الرئيسية كما كانت فى مسرحية (يوربيديز) الاولى حول هذا الموضوع ، وكما صارت فى مسرحية « فيدر » لراسين . لهذا لا ينبغي ان ننظر الى مسرحية « تابعات باخوس » على انها انكار من جانب (يوربيديز) لموقفه السابق من الدين ، كما اننى لست اظن من المجدى أن نتصور ، كما فعل بعض النقاد المحدثين ، ان موقف يوربيديز الأخير كان أشبه بموقف (د . هـ . لورنس) . وذلك لان يوربيديز يخالفه فى تأكيدہ أن طقوس ديونيسس تفرد بعدم صلتها بالجنس ، على الأقل عند مقارنتها بما كانت عليه فى الحياة الواقعية .

ويعزى سبب الكارثة التى تحيق بكادموس وأسرته الى معارضة حفيده (بنتيوس) لدين ديونيسس . لان بنتيوس انسان

متعصب متمزمت عقلانى ، لا يؤمن بالايحاء ولا بالانفعال ويكره كل شيء لا يحكمه العقل . وهو لا يستطيع ان يرى أى هدف فى الاستغراق أو الذهول الروحي الذى يشكل طقوس ديونيسيس . انه يستنكر - بقدر ما تفعل (السيدة) فى « قناع » ملتون - مرح (كوموس) واتباعه ، ولكن بدافع أقل ، لان ديونيسيس لا شأن له بالاخلاق قبلما يكون مستهترا . فهل يمكننا أن نقول انه أشبه بعضو فى اللجنة الملكية المقترحة للجامعات البريطانية التى تشكل لدراسة مايمكن ان تقوم به الجامعات استجابة لمتطلبات العالم الحديث؟ فى استطاعتنا ان نتصور مدى الصعوبة فى اقناع مثل هذه العقلية بأهمية الادب والموسيقى وكافة الموضوعات التى تدرس فى كلية الاداب .

ان ديونيسيس يخبرنا فى الافتتاحية بأنه قد جاء الى (طيبة) لكى يتحقق - أولا - من اسم (سيميلى) بعد ان ذكرت أخواتها ان عشيقها كان من البشر وليس الهيا . وهو قد جاء - ثانيا - لأن الملك (بنثيوس) ، ابن عمه ، كان معارضا لعبادته ، متهما النساء بأنهن يخدمن (افروديت) أكثر من خدمتهن لباخوس . ويدعو كادموس ، والدسيميلى ، بأن تحل الكارثة لانه ينصح (بنثيوس) بأن يتظاهر بعبادة ديونيسيس ، مثل الغنوصيين الذين يؤيدون مدارس الأحد لما تقوم به من تدريبات اخلاقية .

حتى لو لم يكن - كما تقول - الها .
فلتدعه كذلك . فستكون كذبة رائعة .

ان يعتقد ان سيميلى قد نامت مع زيوس
وانجبت الها .

(١) الغنوصية نزعة فلسفية دينية ترمى الى ادراك الاسرار الربانية بلا واسطة طقوس كهنوتية وقد ظهرت عند اليونان القدماء وتجددت فى القرون الاولى للمسيحية كرد فعل ضدها وكان أنصارها يجزعون من سلطان الاهواء - المراجع .

ولقد انهى (بنثيوس) مصيره حين اعطى اوامره بسجن ديونيسس المتخفى . فاستدرج الى الجبال حيث مزقته اربا تابعات باخوس العنيفات ، ورجعت امه تحمل راسه فى انتصار وهى تعتقد انها قتلت اسدا . ان انتقام الآلهة انتقام طاغ و رهيب ، ولكنه أوعز الينا بأنه ما من انتقام شخصى يساوى فى ضخامته انتقام الآلهة المحتوم الذى يحقق بهؤلاء الذين ينكرون جانبا من جوانب طبيعتهم .

ويؤكد الكورس قيمة الطقوس الباخوسية – بالاستغراق الروحى الذى تثيره هذه الطقوس ، وبالحقيقة الماثلة فى ان الاله يمنح السرور والسلام للرجال ، وانه يضىفى هباته على الاغنياء والفقراء على السواء ودون أى تمييز . ولا يتغنى العابدون بأمجاد قبرص ، موطن افروديت ، فحسب بل يتغنون كذلك بأوليمب ، موطن آلهة الالهام .

وعبادة ديونيسس ليست خضوعا لآلهة (د.هـ . لورنس) السوداء ، أو استسلاما لفتنة بنت الكرم (خمر العنب) ، انما هى محاولة لتحقيق البهجة والجمال عن طريق التحرر المؤقت من طغيان الحياة المألوفة .

انه لمن المناسب ان تهتم مسرحيات (يوريبيديز) الاخيرة – وربما أعظم مسرحياته – بديونيسس ، بعد أن أصبحت الدراما الاغريقية كلها تنبع من عبادة ذلك الاله .

واخيرا لننتقل الى واحد من أعظم كتاب المسرح المعاصرين – سترندبرج – وان كانت لم تتح لنا خلال السنوات الثلاثين الاخيرة إلا فرصة نادرة لمشاهدة عروض مسرحياته .

ان انتاج سترندبرج – وهو فى هذا اشبه بابسن – ينقسم الى ثلاث مراحل . فهو قد بدأ بالمسرحيات التاريخية . وفى مرحلته الثانية ، التى تبدأ فى عام ١٨٨٧ ، كتب سلسلة من المسرحيات تدور

حول العلاقة بين الجنسين ، وهذه المسرحيات تعتبر جزئيا ردا على بطولة المرأة عند ابسن ، فى مسرحيته « بيت الدمية » وغيرها .

ويعرض لنا سترندبرج فى مسرحيات له - مثل « الاب » و « الدائنون » و « رقصة الموت » - الصراع القائم بين الجنسين ، مبينا أن المرأة فى العادة مستهتره منتصرة . ان (لورا) فى مسرحيته « الاب » تدعى بأن زوجها مجنون ، حتى تكون تربية طفلها من نصيبها وحدها . وفى نهاية المسرحية تلف المربية العجوز سيدها - وهو الاب - فى معطف ضيق مشدود . ويصل سترندبرج بهذه الحرب الى الموت ، كما لو كان هو فحسب الشكل النهائى لحصومه الجنسية محتومة . ثم تبدأ مرحلة سترندبرج الثالثة عقب تحوله الدينى ، حيث تهتم كل مسرحياته الاخيرة تقريبا بموضوع التسامح والغفران ، وهى تتسم بالثورية من حيث الشكل . فبينما يطالب فى مقدمة مسرحيته « الأنسة جوليا » بدارما تتصف بالطبيعية المطلقة ، ويعارض حتى فى وجود « المكياج » والاضاءة المسرحية ، نراه يتخلى كلية فى مسرحياته الأخيرة عن الواقعية - اكثر مما فعل ابسن نفسه فى المسرحيات التى كتبها فى الفترة الاخيرة من حياته .

ومسرحيات سترندبرج الاخيرة جميعا من النوع التهذيبى ، وهى كلها رمزية تنتهى الى ما أسماه « دراما الحجر » ، على منوال « موسيقى الحجر » ، وهى تتطلب نفس النوع من الاداء الموحى .

وكثير من هذه المسرحيات الاخيرة تبرز آنام اناس محترمين ، وذنوب قوم لم يكونوا فعلا مرتكبي أعمال آثمة . وقد عبر شكسبير عن روح هؤلاء فى الفصل الرابع من مسرحيته « الملك لير » ، حين يبين الملك المجنون كيف يشنق المرابى الرجل المحتال ، وكيف تظهر النقائص الصغيرة من خلال الملابس الرثة المهلهلة ، بينما تخفى الأردية الثمينة ومعاطف الغراء كل هذه الرذائل والنقائص ، وكيف ان السيدة التى تتصنع الفضيلة وتهز رأسها لسماع اسم المتعة

هى اشبه بطائر الفتشة (١) . ولأن الجميع مذنبون يصيح (لير) :

ليس هناك أحد يسيء ، صدقتى ، لا أحد .

خذ هذا عنى يا صديقى ، يامن يملك القوة

على اغلاق شفاة المتهم .

وبالمثل فان القاضى العادل نفسه ، فى مسرحية سترندبرج

« المجيء » ، تتولى اصدار الحكم عليه محكمة غير منظورة . انه

يواجه بهذا السؤال :

الشبح - وانت ، الا ترى شيئا ؟ ألا ترى البحار الذى قطعت

رأسه ومنظف المدخنة ، والسيدة ذات الرداء الابيض ؟

القاضى - انى لا أرى شيئا على الاطلاق .

الشبح - تبالك ! ومتى تصبح عيناك اذن مفتوحتين كعينى؟

ان الحكم قد صدر عليك الآن : انت مذنب .

القاضى - مذنب .

الشبح - لقد قلتها بنفسك وتم الحكم عليك فعلا .

وفى نهاية المسرحية يندم القاضى وزوجته ، ومن ثم يستحقان

الرحمة .

وهناك مسرحية أخرى نشرت فى نفس هذا الوقت عنوانها

« كم هناك من جرائم وجرائم » - الجرائم التى يعاقب عليها القانون،

والجرائم التى ترتكب فى النوايا فحسب . فموريس ، البطل

الشاب ، يلعن طفله التى أنجبها من معشوقته لانها تربطه بها ،

وتموت الطفلة فيتهم هو بالقتل ، ثم يتبادل التهم هو ومعشوقته

الجديدة . وفى النهاية ، وبعد عذاب عظيم ، يندم موريس على ائمه

ويستعيد رفايته الاولى .

(١) نوع من سنور القطب الأوربي . « المترجم »

ومسرحية « عيد الفصح » ، التى قدمت على المسرح عام ١٩٠١ ، تبدو فى ظاهرها اكثر التزاما بالاتجاه الطبيعى من حيث طريقتها ونمطها . فهى تصف أسرة أوقعتها سوء حظها فى الحضيض . فالأب مودع فى السجن بتهمة الاختلاس ، والابن (اليس) خدعه اغز اصدقائه ويخشى ان تهجره خطيبته الى هذا الصديق ، ويرسب أفضل تلاميذه فى امتحان اللغة اللاتينية ، اما اخته (اليانورا) فتهرب من مستشفى للأمراض العقلية ، وتأخذ زهرة من زهور البنفسج الاصفر من محل باعة الزهور ، ورغم انها تترك ثمنها تتوقع ان يلقي القبض عليها بتهمة السرقة . وفوق هذا كله فان (لندكفست) ، الدائن الرئيسى للأب ، والذى ينظر اليه الجميع

على أنه غول ، يلوح أنه قد يقوم بالاستيلاء على ممتلكاتهم . ولكن الأمور كلها فى النهاية تاتى بما تشتتهى السفن ، فاليس لاتهجره المرأة التى يحبها ، وصديقه يعمل على استرضائه ، وبائع الزهور يجد النقود التى تركتها اليانورا ، كما تثبت الأيام أن لندكفست رجل ينطوى على مروءة . ولكن كان على الوالد ، بطبيعة الحال ، أن يقضى فترة السجن . أما بنجامين فقد تعين عليه ان يضاعف من جهده حتى يجتاز الامتحان فى المحاولة التالية . انها رمز بسيط ومحدود للغاية ، وقد تبدو ، فى تلخيصها ، منطوية على شيء من السخف والعبث . ولكن الذى يخلصها من كل هذا روعة اسلوبها ورمزياتها الفعالة . فالمؤلف يقدم الفصول الثلاثة بمقتبسات من عمل هايدن : « كلمات المنقذ السبعة » . وتحدث الفصول جميعا فى الأيام الثلاثة التى تعقب يوم عيد الفصح مباشرة ، وهى أيام خميس العهد والجمعة الحزينة وليلة عيد الفصح . وقد كان لمختلف العادات السويدية المرعية أثر فى تدعيم الاقتراعات الفكرية الدينية وتقويتها . ولهذا نجد عصا الحزن (التى ترمز الى العذاب الخلاق) وزهرة السوسن الحزينة (التى ترمز الى الشفاء) تستخدمان خلال المسرحية كلها . ومما له دلالته - على سبيل المثال - ان (اليس)

يتخيل أن خفى الدائن يحدثان صوتا أشبه بحفيف العصا • الواقع انها ليست مجرد مسرحية « فصحية » بل هى مسرحية من مسرحيات الربيع ، لانها تبدأ بمحاورة مجيء الربيع ، كما أن صورة الربيع بظيورها وزهورها تسود المسرحية كلها •

على ان صورة اليانورا ، التى تتمثل نصف طفلة ونصف قديسة ، هى التى تخلص المسرحية من تقاهتها أكثر من اى شىء آخر • فهى تدخل على صوت موسيقى (هايدن) ، المنبعثة من الكنيسة المجاورة ، حاملة زهرة النرجس الشافية ، وهى تحتمل آلامها فى مستشفى الأمراض العقلية عوضا وافتداء للآثم الذى ارتكبه والدها • وهى كذلك تعمل على علاج الحيبة التى منى بها بنجامين ، ورفض أمها مواجهة الحقيقة بأن زوجها مذب ، والثناء الذاتى الذى غرق فيه اخوها (اليس) • ولكن رغم أن اليانورا فتاة عميقة التدين ، كثيرة الاستشهاد بالكتاب المقدس ، ورغم أن بها شذوذ فتاة لم يستقم تفكيرها ، فانها تتمتع برفقة فائقة وحساسية مرهفة يظهران فى كل ما تقوله او تفعله ، وبسحر وتلقائية يجعلانها أكثر من مجرد رمز • ويمكن أن نضرب مثلا بأحد أحاديثها عن الأزهار التى تتعاطف معها بقدر ما تتعاطف مع المخلوقات الانسانية :

« فكر يا بنجامين فى كل الزهور التى خرجت من اكمامها – شقائق النعمان وزهور الثلج ، التى عليها ان تقف فى الثلج النهار بطوله والليل كله كذلك ، متجمدة فى الظلام • وتدبر كم تتعذب هذه الزهور • • وليس ثمة ما هو أسوأ من الليل ، لأن الدنيا حينئذ تغرق فى حلكة الظلام • وانها لتكره الظلام ، ولكن هيهات لها المفر منه • انها لا تملك الا الوقوف منتظرة زحف النهار • ان كل شىء ، كل شىء يتعذب ، ولكن الزهور أشدها عذابا » •

ورغم ان عذاب الزهور محض خيال ، فان هذا الحديث احياء

رائع بشخصية اليانورا - انها تفكر فى نفسها أثناء وجودها فى المستشفى • وهذا الحديث يدعم الصورة الوردية للمسرحية • ويضع عذابات الانسان على مستوى الطبيعة - الذى هو اكثر رحابة واتساعا •

وكنموذج آخر للمرحلة الأخيرة من حياة سترندبرج ، يمكن أن نأخذ أشهر مسرحيات الحجر التى كتبها «سوناتا الاشباح» وهى الكثير من مسرحياته الأخيرة تعالج موضوع الائم • فكل الاشخاص الذين يعيشون فى المنزل - فيما عدا « الفتاة الزنبقية » - آثمون ومحتالون ، ولكن (همل) العجوز - المفترض انه عادل ومستقيم والذى يقوم دائما بفضح آثام الآخرين - هو نفسه رجل محتال وقاتل • والشخصيات خيالية ورمزية جميعا • فهى تضم شبح بائعة اللبن المقتولة ، وشبح القنصل الذى يهبط ليحصى عدد مشيعى جنازته ، وزوجة الكولونيل التى يطلق عليها اسم « المومياء » وتعيش فى مقصورة صغيرة ، وتحدث كالبيغاء ، والطاهية الشريرة التى تستخلص الحياة من لحم البقر ، وتختص نفسها بالخلصة بينما لا يتبقى لنا سوى الالياف والماء • ان المفزى الخلقى للمسرحية هو « لا تدينوا حتى لا تدانوا » (١) • ويعلن (همل) ان تلك هى رسالته فى البيت :

« ان ينتزع الحشائش ، ويفضح الجرائم ، ويسوى كل حساب ... أسمع تلك الساعة تدق دقات أشبه بدقات ساعة الموت فى الحائط ؟ أو تسمع ما تقوله ؟ انها تقول : « أزفت الآزفة » ، أزفت الآزفة » • انها حين تدق ، سيكون وقتك - فى لحظات قليلة - قد حان ... أنصت ! انها تحذرك • « فالساعة تستطيع ان تدق » ، وانا فى مقدورى ان أدق •

(١) آية من الانجيل وردت فى بشارة ثوقا (٦ : ٣٧) وفى بشارة متى (٧ : ١)
(المراجع)

وعند هذا الحد توقف المومياء الساعة وتقول :

« ولكن فى استطاعتى ان أوقف مسيرة الزمان • فى استطاعتى أن أمحو الماضى وأفسد ما تم انجازه • ولكن ليس بالرشوة ولا بالتهديد – بل من خلال العذاب والتدم فحسب • اننا قوم تعساء ، ذلك نعلمه • فلقد أخطأنا واذنبنا ككل الآخرين • اننا لسنا كما نبدو لاننا فى حقيقتنا أفضل من أنفسنا ، ما دمنا نعاف آثامنا ونكرها • » •

وتتكشف جرائم (همل) فيضطر الى دخول المقصورة التى تعيش فيها المومياء منذ عشرين عاما ، ثم تسدل على المقصورة ستارة الموت • وفى نهاية المسرحية توضع الستارة حول «الفتاة الزنبقية» • وعلى الرغم من أنها على علاقة حب مع الطالب فهى فى منتهى الحساسية ازاء الاستمرار فى الحياة ، فينبوع الحياة الكامن فى أعماقها يتسمم لأنها قد عاشت فى منزل الاثم والعدر والحداع • ويهددها الجهد العقيم الذى بذلته لكى « تقضى عنها دنس الحياة » • ولعل الفتاة الزنبقية ترمز أيضا الى خطر الصفاء المفرط ، فالحياة لها أساس مادى ، فان نحن أمعنا فى الصفاء ، متنا •

ويبدو سترندبرج فى هذه المسرحية وقد تخلى عن الصفاء النسبى الذى رأيناه فى مسرحية « عيد القيامة » • فلقد بعث بوالد الطالب الى مستشفى الأمراض العقلية لأنه دعا أصدقاءه ، الى حفلة عشاء ، ثم فضحهم جميعا باعتبارهم محتالين أوغادا • والطالب نفسه – رغم أنه محب وعاشق – ينظر الى هذا العالم نظرتة الى الجحيم • « لقد هبط المسيح الى أعماق الجحيم • وكانت تلك زيارته للأرض – الى هذا المستشفى للأمراض العقلية ، وهذا السجن ، وهذا المدفن ، وهذه الأرض » • ويبدو أن نظرة سترندبرج الى العالم لا تختلف عن نظرة (لير) المجنون ، كما أنه يتكلم عن الموت كمحرور ومنقذ • و « الفتاة الزنبقية » هى « طفلة من سلالة هذا العالم ، عالم

الخداع والاثم والعذاب والموت ، عالم لا ينتهى فيه التبدل والالم وخيبة الرجاء » . ومما له دلالة ان يكون فى حجرتها تمثال لبوذا ، وأن يؤدى الطالب الصلاة لبوذا . ان موقف سترندبرج النابذ للحياة ليس موقف الصفاء والشفافية ، بل هو موقف اليأس . وكما توحى المسرحية فان الجو يسوده ذلك الجنون المتقطع الذى يتسم به منشئه . وكما نجد فى مخلوقات شكسبير المجنونة « التعقل يمتزج بالسفاهة ، التعقل فى قلب الجنون » . نجد كذلك عند سترندبرج صورة مشوهة للحياة التى تكون - بالرغم من هذا - حادة وعميقة فى بعض اللحظات . وسيتضح لنا من الدراسة الموجزة التى قمنا بها لثلاثة من الدراميين العظام انه من الاستحالة بمكان استخلاص أية نتائج عامة عن طبيعة المراحل الأخيرة من حياتهم . لكن من الممكن على الاقل ان يقال ان كلا من (سوفوكليس) و (يوربيديز) قد صاغوا انتاج عمرهما بطريقة مقنعة ومتناسقة . ولقد ظل سترندبرج حتى نهاية حياته شخصية ذاهلة معذبة ، ورغم أنه جاهد خلال المرحلة الأخيرة من حياته ان يتجه نحو التسامح والمسألة فانه لم يحقق ذلك الا لفترة عابرة ، ربما حين وقع فى حب (هاريت) الفتاة التى اصبحت فيما بعد زوجته الثالثة ، غير ان الزواج لم يكن سوى انتصار وقتى للأمل على التجربة .

شکسپیر



من الأمور المسلم بها عادة أن شكسبير كان يمر فيما بين كتابة « هاملت » و « كوريولانوس » بفترة مأساوية ، فهو لم يكتب من الكوميديات أثناء هذه الفترة ، التي استمرت سبع سنوات أو ثمانية ، سوى هذه المجموعة التي تندرج تحت اسم « كوميديات قاتمة » أو « كوميديا المشكلات » . فقد وصفت « ترويلوس وكريسيديدا » على أنها « سخرية هازلة و « سخرية مأساوية » على السواء . أما مسرحية « دقة بدقة » فهي تقدم لنا نهاية سعيدة اسميا لموقف تراجيدي . ولم تكن قط مسرحية « خير الأمور أحمدها مغبة » من المسرحيات ذات الرواج الأكبر ، ولو أنها كتبت حين كان شكسبير في أوج قوته . وقد افترض نقاد القرن التاسع عشر - وخلفاؤهم الروحيون - افتراضا ساذجا الى حد ما ، وهو أن شكسبير كتب المأساة لأنه كان يمر بحالة من الانقباض والتعاسة ، وأن افتقار كوميديا تلك المرحلة الى البهجة قد يعلل بالافتراض القائل بأن فرقة شكسبير قد طلبت اليه ان يكتب الكوميديا بينما هو لم يكن في مزاج يسمح بذلك . وأن شكسبير لم يكتب في الفترة الأخيرة من حياته - وهي الفترة التي تبدأ بمسرحية (بركلينز) - سوى المسرحيات ذات النهاية السعيدة ، وهذه تعكس ما أسماه (داودن) بأقصى حالات صفوه الحزين .

وقد انهار هذا الرأي في تطور شكسبير خلال القرن الحالى ، ولا يوجد من يتمسك به الآن في سذاجة مثلما يتمسك به (داودن) . فقد اتضح انه توجد اسباب أخرى تدعو الى كتابة المأساة غير الكتابة الشخصية ، تماما كما أن هناك اسبابا أخرى لكتابة الكوميديا غير طرب القلب . فقد كتب موليير الكوميديا المرححة حين كان مريضا تعسا . والواقع ان المهرج ذا القلب الاسيف صورة مسرحية تقليدية . وربما كان شكسبير قد كتب المأساة لأنه أحس بنفسه غنى أوج قوتها ، ولأنه كان من السائد أن المأساة فحسب هي التي تستطيع ممارسة هذه القوى الى أقصى حدودها . وربما كتبها - من

ناحية أخرى - تمشيا مع الذوق الشائع ، ثم هجرها حين تغير هذا الذوق مع ظهور (بومونت) و (فلتشر) . ان التواريخ النسبية لمسرحيات شكسبير الأخيرة والكوميديات المأساوية لبومونت و فلتشر غير معروفة ، ومن الممكن أن يكون شيكسبير قد أضاع الطريق الذي اقتفاه منافسائه الصغيران .

و فضلا عن ذلك فان مما تجدر الإشارة اليه أنه رغم علمنا بالتواريخ الدقيقة لمسرحيات « عطيل » و « الملك لير » و « مكبث » . فاننا لاندرى فى الواقع متى كتبت « هاملت » لأول مرة . ونحن مضطرون الى الاعتماد على الدليل غير المؤكد لتجارب الوزن الشعرى ، لدعم الافتراض المعقول القائل بأن مسرحيتى « انتونى و كليبواترة » و « كوريولانوس » قد كتبتا قبل مسرحيات الفترة الأخيرة .

كما أنه لا ينبغي ان ننسى ان كثيرا من خصائص المسرحيات الأخيرة توجد فى اعمال شكسبير المبكرة . فاحدى كوميدياته الأولى وهى « كوميديا الاخطاء » تنتهى مثل « بركليز » و « حكاية الشتاء » ، بجمع شمل الزوج والزوجة والطفل . وتنتهى مسرحية أخرى وهى « سيدافيرونا » ، بالصفح والتسامح ، مثلما تنتهى به ثلاث من المسرحيات الأخيرة .

والغفران يعقب الغيرة فى مسرحية « جعجعة بلا طحن » ، وهو يعقب الغواية والقتل المتعمدين فى مسرحية « دقة بدقة » . ورغم ذلك فقد كان للنقاد تبريرهم الكامل اذ يعتبرون المسرحيات الاربع - « بركليز » و « سمبلين » و « حكاية الشتاء » و « العاصفة » - تنضوى تحت مجموعة متميزة ، ويرون فيها خصائص معينة تميزها من كل المسرحيات الباكورة .

فمسرحية « بركليز » - أولى مسرحيات الفترة الأخيرة - تقوم على أساس قصة « أبولونيس » الذى عاش فى مدينة صور القديمة ، تلك القصة التى تتسم بالبساطة والظفرة ، والتى ظهرت صيغتها

النثرية في اللغة الانجليزية في عصرها القديم والوسيط ، وفي عصر شيكسبير أيضا . وقد أظهر شيكسبير فعلا أنه كان على معرفة بقصة (أبولونيوس) منذ أن كتب « كوميديا الاخطاء » . وربما يكون قد عاد الى موضوع هذه القصة عندما كانت فرقة تبث عن قصص طويلة مفعمة بالاثارة ، تدخل البهجة في نفوس المعجبين بميوسيدورس . غير أن « بركليز » ، لسوء الحظ ، وصلتنا على ورق رديء ، وقد يعزى الفارق الواضح بين الفصلين الأولين والفصول الثلاثة الأخيرة الى تباين كفاءة الشخصين اللذين قاما بنقلها إلينا . (كما أشار فيليب ادواردز) وليس الى الحقيقة الماثلة في أن شيكسبير مسئول فقط عن الفصول الثلاثة الأخيرة . على اننا لو أخذنا بان شيكسبير كان ذا صلة ضئيلة ، أو عديم الصلة ، بالفصلين الاول والثاني من المسرحية فسنجابه بمشكلة ما اذا كان شيكسبير قد أشرك معه مؤلفا مسرحيا مجهولا أو أنه (كما حاولت أن أبين في مكان آخر) أقام مسرحيته على مسرحية كاملة لكاتب مسرحي آخر سابق له ، تاركا ذلكما الفصلين دون تغيير تقريبا ، ثم أعاد كتابة الفصول الثلاث الأخيرة . والدليل على هذا الرأي الأخير هو وجود فقرات طويلة من الشعر المرسل ، يستتر وراء غلالة رقيقة من النثر ، في رواية (ويلكنز) المبنية بشكل واضح على عمل مسرحي - وهو شعر لا يمت بصلة لشيكسبير ، كما لا يشبه شعر المشاهير .
المقابلة له في المسرحية لا يقدر يسير .

على أي حال فالفصلان الأولان من المسرحية هما بمثابة المقدمة لبقية المسرحية . فليس ثمة علاقة عضوية بين حب (بركليز) لابنة (انثيوخس) ، وهروبه من « صور » ، وانقاذه لطرسوس وغرق أسفينته ، وحتى زواجه من (تايزا) - وهي أحداث مثيرة في حد ذاتها - وبين بقية المسرحية التي تدور حول فقدان (بركليز) وزوجته وابنته والتقاء شملهم في نهاية المسرحية .

والمسرحية بأكملها - حتى في الجزء الشيكسبيرى منها -

استطردية الطابع ، وليس ثمة اى جهد من جانب المؤلف لجعلها تبدو معقولة . فلماذا مثلا لا تقوم (تايزا) بأية محاولة للعثور على زوجها وابنتها ؟ ولماذا يترك (بركليز) مارينا مع (ديونيزا) الشرير ؟ ثم لماذا يعتقد ان (ليسيماخوس) الداعر هو الزوج المناسب لمارينا طاهرة الذيل ؟ ولكن هذه تساؤلات من العبث . ترددها . وفي الابعاد السحيقة للمسرحية ، والتي تضاعف من بعدها ترتيبات (جور) ، يمكن لاي شيء ان يحدث . ان من الطبيعي تماما فى ذلك العالم ان يحاول (ديونيزا) - الذى انقذ بركليز شعبه من المجاعة - قتل ابنته . وانه لطبيعى تماما كذلك أن يهتدى الامير الفاجر فى غمضة عين عند سماعه لكلمات مارينا . وليس بخاف أن نص المسرحية قد بلغ حدا من السوء ضايع معه بعض من مقصد شيكسبير . فقد يتوهم المرء انه قد تناول بطريقة افضل حنث (تايزا) فى قسمها لديانا الا تتزوج لمدة عام ، وأن (تايزا) مداخلت معبد ديانا الا لتتطهر من خطيئتها . بيد ان شيكسبير لم يكن يميل كثيرا الى خلق شخصيات واقعية ولا كلفا بنسج عقدة معقولة . فليس (ديونيزا) الا نسخة غير متقنة من شخصية (جونوريل) . وبالمثل ليست أى من (تايزا) او (مارينا) شخصية مثيرة فى ذاتها . وان ما يكتسبها وبركليز من أهمية انما هو منعكس مما يحدث لهم . ومن ثم فليس من المجدى أن نقارن بطلات المسرحيات الاخيرة بشخصيتي (بياتريس) و (روزالند) ، ونلوم شيكسبير لجعلها شخصيات غير واقعية . ان شيكسبير - مثل ابسن وسترنندبرج فى مسرحياتهما الاخيرة - قد فقد ولعه لما هو درامى من اجل قيمته الدرامية . فلم تعد الشخصيات مهمة بذاتها ، انما بكونها وسيلة (على حد تعبير ت.س. اليوت) لنقل «انفعالات معينة غير عادية » . انها مجرد دمي رمزية توضح أعمال العناية الالهية ، شخصيات تنوالت من اجل هدف روحى لا يكاد يستبين لها أو لنا .

وبتعبير آخر : ان القدر يشكل الشخصيات فى مسرحية « بركليز » لهدف وحيد وهو أن يثير فيها ، ومن ثم فى النظارة ، بهجة الانسان الذى يعثر على شىء ضائع ، الانسجام الذى يتولد عن التنافر - وذلك يتضح فى جلاء من استخدام الرمز بالجوهرة طوال الفصول الثلاث الاخيرة من المسرحية . فعيون تايزا تقارن بالماس ، وبركليز يعلن أن عينى مارينا كعيني أمها « كجوهرة وسدت علبة فاخرة » ، كما أن سعيه اليائس وراء سعادته الضائعة يرمز له بالجواهر الموضوعة فى تابوت تايزا . والسطور التالية - وهى من حديث مارينا - خير مثال لتصوير رمزية العاصفة الثاقبة :

حقا ! يالى من فتاة تعسة
ولدت بين هدير العاصفة وموت امي
وأصبحت الدنيا فى ناظرى عاصفة لاتهدأ
لفتنى فى دوامتها بعيدا عن كل صديق .

ان بساطة ترويلات (جور) هى بمثابة الاطار الملائم للمسرحية . فشكسبير كان يريد من نظارته أن يستمعوا الى القصة بعقلية فطرية بسيطة ، متناسين مؤقتا ذلك النوع من التجاوب الفطن الذى يتابعون به « الملك لير » و « الليلة الثانية عشرة » ، ومتخذين ذلك الموقف المسترخى الذى يتلامح مع مسرحية مثل « الانتصارات النادرة للحب وحسن الطالع » .

ولكن من البديهي حين يطلب من جمهور سفسطائى أن يتجاوب على نحو ساذج ، فانه يفعل ذلك بشىء من التضارب ، أى بمزيج من البساطة والسفسطة معا . فمن ناحية يقدم شكسبير ، خلال كلام (جور) ، العظات البسيطة التى تتضمنها حكاية شعبية - الجشع والقتل يلقيان حتفهما عقابا لهما ، بينما تنجو الفضيلة من الهلاك . ومن ناحية أخرى فانه يقلب عجلة الحظ لتصبح عجلة العناية الالهية .

موضحا غلبة الصبر والثابرة . كما ان الرحلات التى تنتهى بالتقاء
الأحبة ، والمشاهد التى تتضمن الثام شمل أناس كان كل منهم
يعتقد أن الآخر قد وافته المنية - مثل هذه الاحداث والمشاهد لها
أثرها الفعال فوق خشبة المسرح ، وغالبا ماكان شكسبير يستخدمها
فى اعماله السابقة .

بيد أن الأثر العميق لذلك المشهد الرائع الذى يلتئم فيه
شمل بركليز بمارينا انما يرجع أولا الى ان شكسبير قد ابتدع نوعا
من الاسطورة أمكنه أن يجابه به صروف هذه الحياة الفانية
وحظوظها .

انه يبشر بعالم جديد يصلح ميزان العالم القديم ، عالم لامحل
فيه لمكائد الاشرار ، وحيث تحمد مقبات الأمور جميعا - فالملكة
الحسنة لم تمت وكذلك نجت الأميرة الجميلة من القتل والاعتصاب ،
حتى انها لتشبه :

الصبر يحدد فى قبور الملوك مبتسما
« معننا فى البعد عن كل عمل ٠٠ »

ثم ان البطل ، بعد قدر من التجارب والشدائد يفوق طاقة
الانسان العادى ، يثاب بسعادة لم تخطر بقلب بشر . ان شكسبير
يعى أن قصته رائعة الى الحد الذى ينأى بها عن الحقيقة ، بيد أن
مثل هذه الحكايات الخرافية بمثابة نقد للحياة كما هي ، بل وربما
تكون مقولة صدق . ان كل المحن التى تحل ببركليز تأتى مصادفة
كما ان عودة زوجته وطفله اليه هي من تدابير العناية الالهية . وقد
عمد شكسبير ، فى مسرحياته التالية الى التخلص من المصادفة ،
والى مزج موضوع العودة بالمغزى الاخلاقى . اننا فى حياة الواقع
لا لوم علينا اذا ماتت الزوجة أو الأطفال ، ولكن على الفن أن يختار
ماهو مهم وذو دلالة ، وليس ماهو وليد الصدفة .

ولذلك فإن شكسبير ، فيما تلا ذلك من مسرحيات ، يستبدل أفعال العناية الالهية التي لا مرد لها بعمليات الخطيئة والغفران .
• فغيرة (ليونتيث) تكون سببا في موت ابنه (ماميلوس) ، وهى السبب أيضا ، حسب ماهو ظاهر ، فى موت (هرميون) وضياع (برديتا) وتباعدها عن بوليكسنز ، كما انها السبب فى موت انتجيونس المسكين بواسطة الدب . ولكن فى النهاية يتصالح الملكان بزواج ابنيهما ، وعندما ينال (ليونتيث) المغفرة بعد توبته وندمه تعود اليه (هرميون) . وفى مسرحية « بركليز » عولج التثام شمل البطل وزوجته دون اهتمام ، وفى مسرحية « حكاية الشتاء » تأتى عودة (ليونتيث) و (برديتا) على لسان رسول ، بينما ينصب الاهتمام ، على نحو لائق سديد ، على المصالحة بين (ليونتيث) والعائدة (هرميون) التى كان قد أخطأ فى حقها .

وفى مسرحية « سمبلين » ، حيث تتمثل الخطيئة فى الغيرة أيضا ، تعود ايموجين الى بوستيومس ، الذى كان يظن انها قد قتلت . وفى مسرحية « العاصفة » ، رغم ان البحر يلعب مرة أخرى دورا كبيرا ، ورغم ان (فرديناند) عاد الى أبيه ، فإن شكسبير يركز على حدث الغفران لأن البطل ليس هو الخاطئ - كما فى « حكاية الشتاء » و « سمبلين » - بل هو ضحية الخيانة الاصلية . بهذه الوسيلة أسقط شكسبير فترة الستة عشر عاما التى حطمت الوحدة الشكلية لمسرحيتى « بركليز » و « حكاية الشتاء » . ولكن المزايا لاتجتمع فى جانب واحد ، فلقد أبدى ناقد فرنسى ملاحظة تنسم بشئ من المبالغة ، فحواها ان شيكسبير قد نجح أخيرا فى الاذعان لوحدة الزمن عن طريق حذف الحدث كلية .

بيد أنى ملتزم دائما بالاعتقاد فى أنه ليس ثمة تشابه بين أى مسرحيتين لشيكسبير ، وأن الشكل الذى اتخذه فى كل مسرحياته الناجحة هو أفضل مايمكن تصوره ملاءمة للموضوع الذى اختاره .
• ضمن الصعب أن تكون لدينا مسرحية تعالج خطايا الاباء وزواج الابناء

إذا لم يترك الوقت للبناء حتى يكبروا الى سن الزواج . وفى
« روميو وجولييت » نجد الآباء قد زحزحوا الى خلفية المسرحية .

والمسرحية التى تلى « بركليز » هى على الأرجح « سمبلين » ،
وهى دقيقة الصلة بمسرحية « فيلاستر » لبومونت وفلتشر . وفى
كلتا المسرحيتين أميرة تصير الى الزواج ، بأمر أبيها ، من رجل شرير ،
وبطلا كل من المسرحيتين يطردان من البلاط ، كما ان البطلتين فيهما
تدرآن الفاسقين عن نفسيهما ، وتتهمان بالفجور ، والاشرار فى
المسرحيتين تتم لهم المغفرة ، وفى كل من المسرحيتين يضرب البطل
البطلة وتجوب البلاد فتاة فى زى غلام تسأل الناس الطعام ، وكلتا
المسرحيتين تتضمن مناظر رعوية ، وأخيرا فان المسرحيتين على السواء
قسمتهما فرقة شيكسبير . ولكن ارجحية تقليد شيكسبير لبومونت
وفلتشر لا تقل عن احتمال تقليدهما له . ان الدافع الحفى وراء النقد
الذين يؤكدون « مديونية » شيكسبير ، هو تفسير وتبرير للمجز
الكامن فى « سمبلين » و « حكاية الشتاء » ، ولكن الذين ينظرون
منا بالتقدير الى المسرحيات الاخيرة ليسوا بحاجة الى الانحياز الى
هذا الجانب أو ذاك .

ان (دكتور جونسون) ينبذ « سمبلين » فى عبارة جارحة :
« ان التعليق على حماقة القصة ، وسخف السلوك ، وفوضى الاسماء
والعادات لمختلف العصور ، واستحالة الأحداث فى أى نظام من نظم
الحياة - لهو اهدار للنقد فى شئ يتسم بالسذاجة المتهافنة ،
والأغلاط البيئة الجسيمة » .

وحتى (جرانفيل باركر) ينعت شيكسبير فى هذه المسرحية
بانه « فنان منهك القوى » . ولكن ترى أكان كذلك حقا ؟ ان
شيكسبير كان يعلم ، مثل دكتور جونسون ، انه يرتكب أخطاء
تاريخية جسيمة . ولو قرأ أى امرء مسرحياته الرومانية الثلاثة
لأدرك مدى العناية التى يميز بها بين « كورولانوس » و « يوليوس

قصر ، ، وأدرك انه من البديهي ان « سمبلين » لم تكن نتيجة جهل أو اهمال .

لقد قام ، عن قصد ، بالمزج بين المادة التاريخية المأخوذة من (هولينشيد) وقصة المبارزة من (بوكاتشيو) ، فزوجة أب (اموجين) الشريرة يمكن ان يكون مصدرها اى قصة شعبية أو اى حكاية خرافية ، كما أن عناصر أخرى فى الحكبة مأخوذة من المسرحية الخرافية المضطربة البناء « الانتصارات النادرة للحب والحظ » . وتفسير هذا الخلط الغريب هو يقينا ان شكسبير أراد أن يحذر نظارته الا يتوقعوا معالجة واقعية للعقدة أو للشخصيات . وفى « بركليز » يتضح هذا التفاوت باستخدام (جور) ، وفى « حكاية الشتاء » لايفتا شيكسبير يذكرنا أنها تشبه حكاية قديمة ، وفى « سمبلين » يتحقق الأثر عن طريق الاستخدام المفرط للمغالطات التاريخية .

والحق أنه ليس ثمة أثر للفنان المنهك القوى الذى تخيله (جرانفيل باركر) . بل ان شيكسبير ليبدو غاية فى الخلق والبراعة احيانا ، فالمشهد الذى تظن فيه (اموجين) ان جثة (كلوتن) المقطوعة الرأس هى جثة زوجها ، موقف درامى عنيف ، يمهّد له شيكسبير فى مهارة بالغة . ان الجمهور يساق الى الايمان بالمخدر الذى يجعل (اموجين) تبدو هامدة . كما يحمل على تصديق ان (كلوتن) المنحرف ، يفكر فى اغتصاب (اموجين) - بينما تستر جسده احدى حلل زوجها . ويساق الجمهور الى الاقتناع أيضا بأن أنشاء اموجين قد يضعونها بجانب جثة رجل يكرهونه ، وأن عآاداتهم الجنائزية لاتتضمن عملية الدفن . وفوق ذلك فان الجمهور يحمل الى الاعتقاد بأن (اموجين) ستخطئ جثة (كلوتن) على انها جثة زوجها . بل والأكثر من ذلك براعة هو المشهد الأخيرة من المسرحية حيث يوجد حوالى خمسة وعشرين تفسيرا ،

اسماها برنارد شو « سلسلة مضجرة من التفسيرات غير المفاجئة » - حتى ، انه باستثناء (ايموجين) ، « تلاشت الشخصيات جميعا ، ولم تخلف وراءها سوى دمي تتأرجح ، مثل كرات الزجاج في لعبة البلي ، حتى تصف في أمكنتها الصحيحة . »

على ان برنارد شو لم يشهد المسرحية قط دون تلك الاختصارات التي شاعت في القرن التاسع عشر . وعندما قدم (ولفيت) المسرحية أجرى نفس الحذف الذي فعله (ايرفنج) قبله بخمسين عاما ، ونتيجة لذلك فقد كان المنظر الاخير يبدو ملتبساً مضحكاً . وقد حدث نفس الشيء في ستراتفورد منذ بضعة سنوات ، وهو غير ذلك العرض الاخير الذي أظهرت فيه (بيجي اشكر وفت) كيف ينبغي أن يلعب دور (ايموجين) . ففي العرض الأول حسب المخرج والممثلون - عند بدء البروفات - أن « سمبلين » مسرحية ساذجة كما ظن بها دكتور جونسون . وكانهم المنتج الوحيد هو التخفيف مما ستسببه من ضجر ، وذلك بأجراء حذف فطن ، وإضافة الموسيقى والمناظر الفخمة الباهرة . بيد ان الممثلين والمنتج أيضا وجدوا أنفسهم وهم يجرون البروفات - كما قيل لي - في دهشة بالغة ، إذ أخذت تلك المسرحية الغريبة تستولى على مشاعرهم . وكانت تقوم بدور (ايموجين) ممثلة ليست الى حد ما في مستوى الدور ، ولا تكاد تدرك انها تمثل رمزا للقيمة المطلقة . ووجدت الممثلة نفسها « مثبتة في حدث أبدي » يحرك الآخرين ، بينما هي لاتتحرك . ولكن بمضى الوقت أفاق الجميع على الحقيقة المائلة في أنها مسرحية رائعة ، فانه قد فات الألوان دون استعادة الاجزاء المحذوفة . ان المشهد الاخير من المسرحية ، والذي ظنه ذلك المنتج ثقيلاً مملاً لان الجمهور كان على علم طوال الوقت بالأسرار الخافية عن الشخصيات ، هو في الواقع من اكثر المشاهد - في أعمال شيكسبير جميعا - تحريكا للعواطف . ان التفسير التدريجي للحقائق المعروفة تماما ، او

جزئيا ، للنظارة يمكن أن يحدث تأثيرا لا يتناسب مباشرة مع حجم
المباغطة التي يتضمنها المشهد الاخير .

ولكن المشهد الأخير يعتمد كذلك على الديناميت الدرامي
الذى ينتظر لحظة التفجير . فثمة يجتمع بوسستيموس وايموجين
واياخيمو على خشبة المسرح لأول مرة ، وان بوسستيموس ، الذى
يعتقد ان (ايموجين) قد قتلت حسب أوامره ، والذى لايتعرف
عليها وهى فى زى الشاب (فيدل) ، يتمنى لو يموت . وحالما
ترى اموجين الحاتم فى اصبع اياخيمو - تنهال عليه باستفساراتها
التي تدفعه الى الاعتراف بفعلته الدنيئة ، وبذلك يخبر بوسستيموس
انه قد غرر به . ولكنه مايزال غير عالم ان (ايموجين) على قيد
الحياة . وثمة فقرة لاذعة ترفض فيها ايموجين مكرهه أن تتوسل
من أجل حياة سيدها الرومانى ، الذى كان قد نجح لتوه فى
التوسل من اجلها ، لانه يتعين عليها بادية ذى بدء ان تؤكد حقيقة
فعلة اياخيمو الدنيئة . ولكن شيكسبير يعترض قطرة الاثارة
الاخيرة من الموقف حين يجعل بوسستيموس يعتدى على (فيديل) ،
الذى يعرف النظارة انه (ايموجين) ، مما يدفع (بيزانيو) الى
الكشف عن شخصيتها . وهنا لايلوم (بوسستيموس) اياخيمو
وانما يلوم نفسه ، ويغفر للواشى ، كما غفرت له ايموجين .

ولقد خصص معظم الفصل الاخير من المسرحية لتوبة
بوسستيموس . ولا ريب ان شيكسبير كان فى مقدوره الاعتماد على
التقليد السائد للنماد ، الا أنه لم يكن اليه كثيرا . وبالرغم من
جريرة الزنا المفترضة بالنسبة لايموجين ، والتي مايزال بوسستيموس
يصدها ، فانه يعترف بأنها أفضل منه :

الى متى ينبغي (للزواج)
ان يفتالوا زوجات هن أجل قدرا
من جراء اعوجاج طفيف ؟

وهو يتمنى لو أن الآلهة قد انتقمتم من خطاياهم ، وانقذت
ايموجين « النبيلة » ، لتتاح لها فرصة الندم ، انه يصفها بأنها
سيدة بريطانيا ، ويعقد العزم على أن يموت في معركة من اجلها .

من اجلك ، اى ايموجين ، بل من أجل
حياتى . هى الموت لها فى كل نفس يتردد .
وهكذا فانى ، ولست المجهول او المراثى له ولا المكروه ،
سأورد نفسى موارد التهلكة .

وحيثما يخفق فى تحقيق بغيته من الموت فى معركة ، يدعو
أن توافيه المنية فى السجن -

من أجل حياة ايموجين الغالية ، خذ حياتى ، ورغم انها
ليست بقيمة حياتها ، فانها مع ذلك حياة .

وحتى هذا لا يرد اليه اعتباره كاملا . وتتوسل الاشباح
الى (جوبتر) ان يشمله بعفوه ، وتعلن ان (بوسستيموس)
لاقرب له فى بريطانيا ، وان اختيار ايموجين لدليل على ذلك .
وتتظلم الاشباح أن الآلهة قد أساءت التصرف معه . ويدفع
جوبتر بان الرب يبتلى احبابه :

ولأبلون أعز احبابى بالمحن ، لأجعل نعمائى
فى العقبي ، بهجة ورضوانا .

وهكذا ففى المشهد الأخير يثبت بوسستيموس أنه قد تعلم
من التجربة ، ويبين أنه جدير بايموجين ليس فحسب بقوله لها :

تدلى هناك ، اى روى ، كالثمرة حتى تموت الشجرة .
ولكن بمقدرته أيضا على الصفح عن اياخيمو :

لاتركن امامى

فكل ما أملكه عليك من سلطان هو أن ادعك وشأنك .

وأسوأ ما أضمره نحوك هو صفحي عنك • عش ،
وأحسن معاملة الناس •

وعندما نبليغ نهاية المسرحية ندرك ان الامور قد سويت
جميعا ، وسويت بأبداع فنى نفيس ، حتى أن هذه الشعائر من
الاعتراف والغفران يمكن اجازتها • فلولا سقوط البطل وعذابه
وتوبته ما أمكنه ان يتذوق على الوجه الأكمل لذة المصالحة والغفران •
ولولا عذاب ايموجين ، الذى اتسم بالتضحية ، لما بلغت البهجة
هذا القدر من الصفاء والاكتمال •

ان « سمبلين » ليست مأساة ولا ملهاة ، ولا هى مأساة
هزلية « تراجيكوميديا » • فلقد رغب شيكسبير ، على حد قول
كيتس ، فى ان يتجه بكليته الى اللون أخرى من الاحاسيس •
وهى كمرسحية تعالج التضحية والغفران ، مما يصل بنا الى ماهو
أبعد من المأساة ، قد وفقت توفيقا كبيرا •

كما ولا أخال أنه من الممكن الزعم بان قدرة شيكسبير على
رسم الشخصيات تشي بأى أثر للوهن او الضعف • حقيقة ان
بعض الشخصيات ، كالملكة وكلوتن وبيلاروس ، هى انماط رمزية
اكثر منها شخصيات واقعية • ولكننى نوهت بنمو شخصية
بوستيومس ، وشخصية ايموجين ايضا لاتقل توفيقا • والواقع
ان برنارد شو اشتكى من ان شيكسبير قد خلط بين شخصيتين
فى واحدة : « امرأة حقيقية خمنها شيكسبير دون ان يعرفها بجلاء ،
ارستقراطية بفطرتها ، ذات طبع حاد وشجاعة فائقة ، وبمزاجين :
عاطفة طفولية وغضب مجروح ، و طراز أبلى للفضيلة ، تمخض عن
رأى شكسبير فيما ينبغى ان تكون عليه المرأة ، انسانة تحيك
الثياب وتطهو الطعام ، وتقرأ كتب التهذيب حتى ينتصف الليل ••
وهى » فى حالة ريبة مزمنة من تصرف الآخرين غير اللائق(وخاصة
زوجها) مع المهجورات من النساء • »

وهذا قول رشيق ولكنه ليس حقيقيا فى واقع الأمر .
فالارستقراطيات بالفطرة فى عصر شكسبير كن يجدن الحياكة .
كما ان كتاب « الاطوار » لأوفيدلا يكاد يعتبر من المؤلفات
التهذيبية .

وأخيرا فان (ايموجين) لاترتاب فى سلوك زوجها غير اللائق
مع النساء الوحيدات الا بعد أن أصدر أمره بقتلها . ومن ناحية
أخرى فان نصيحة شو المستفيضة لايلين ترى ، فيما يتعلق بكيفية
أدائها للدور ، انما تدعو للاعجاب وتدل على أنه كان بالفعل مؤمنا
بكمال الشخصيات .

كما انه لا يمكن القول بان شاعرية شكسبير قد تطرق اليها
الوهن . فأسلوب المسرحية ، كما يشير (نوزويرثى) أسلوب
تجريبى . فلقد كان شيكسبير ينتقل الى لون من التعبير جديد ،
تحققت معاله تماما فى مسرحية « حكاية الشتاء » ، وهو أسلوب
كان يستهدف ملاحقة الحركات الفكرية لامجاراة العادات اليومية
الدارجة . انه اسلوب يعتبر تطورا طبيعيا للأسلوب المستخدم فى
مسرحيتى « انطونى وكليوباترة » و « كوريو لانوس » . وهو لما
يتسم به الى حد ما ، من عبارات اعتراضية متداخلة ، وحدة وتدفق ،
وأفكار طارئة ونهايات خفيفة ضعيفة ، انما هو دارج أكثر من
العامة الدارجة . ان مسرحية « حكاية الشتاء » خليط من مسرحيتى
« بركلينز » و « سمبلين » . فلقد تناول شيكسبير الموت الظاهر
للابنة والزوجة ، والتقاء شمل الاسرة بعد انقضاء عدة سنوات .
ولكى يتجنب الاحساس الذى تتركه المسرحية الاولى ، عن حكم
العناية الالهية الذى لايرد ، أضاف موضوع الغيرة من مسرحية
« سمبلين » . وكما أشارت المرحومة (ليزلى بيثل » ، كان شكسبير
على وعى تام بما تتضمنه القصة من غرائب ، وانه باستخدامه
للتقاليد المبالغ فيها وابعلائه المستمر ان المسرحية ليست سوى

مسرحية « يحول دون الاندماج فى الأحداث » ، حتى أننا يمكن ان « نلاحظ التفاعل الذكى الذى ينتظم عالما كاملا من الأفكار المترابطة » . ولقد كانت تتردد فى تلك الأيام بعض النوادر عن أناس يتساءلون عما اذا كانت « بوهيميا » تقع عند البحر . وان احضار شكسبير للطفل (برديتا) الى بوهيميا ، بدلا من صقلية ، كان الهدف منه ، فيما يظن ، التلميح للنظارة بأن احداث المسرحية لن تقع فى بوهيميا الحقيقية – التى كانت ستتزوج الاميرة اليزابيث – من حاكمها – ولكن فى مكان ما هو خارج نطاق الزمان والمكان .

وفى المشهد الثانى من المسرحية تستفهم هرميون من بوليكسنز عن صداقته لليونيتز أيام الصبا ، فيجيبها :

كنا كحملين توأمين يتقافزان فى ضوء الشمس ،
ويتناوبان الثغاء : ويتبادلان
البراءة بالبراءة ، ولم نكن ندرك
مذهب الشر ، بل ولم نتوهم
أن هناك من يعرفه . ولو قدر لنا أن نستمر فى تلك
الحياة ، فلماذا تنمى أرواحنا الضعيفة
بدماء أقوى ، لكننا قد أجبنا السماء
بجسارة : « لسنا مذبذبين » ، فنحن أبرياء من العبء
المفروض ، الذى هو ميراثنا .

وهذه الاشارة للخطيئة الاولى ، أو العبء الموروث ، هى اشارة ذات اهمية حيوية فى سبيل فهم المسرحية . وتتضح أهميتها من الاشارة ثلاث مرات الى « النعمة » فى المشهد نفسه ، وفى مواضع عديدة أخرى خلال المسرحية . فهرميون تضع النعمة فى مواجهة الديونة ، وتتمنى لو أن شقيققتها الكبرى لعملها الحيز قد سميت « نعمة » . وفى المشهد الأخير يقول ليونيتز ،

وهو ينظر الى التمثال المفترض انه لهرميون ، « لقد كانت نظرة كالطفولة والنعمة » . والتلميحات الدينية يعاد تأكيدها في المشاهد التي تجرى فى صقلية عن طريق الاشارات المستمرة الى السقم .

انه خوف طالما أضر بالحكماء .

لو أن كبد زوجتى

قد أصابه الضر كحياتها .

فلتبرأ من هذا الظن المريض .

ثمة سقم يخل بمزاج بعضنا ، ولكنى

لا أعرف اسم هذه العلة ، وانها لتنتقل

منك ، يامن قد تكون سليما .

أواه ، عندئذ يتحول صفى دمي

الى هلام فاسد ، ويرسف فى النير اسمى

مع الذين يغدرون بالصفوة الأخيار .

ان هذه الفقرات جميعا تقرن المرض بالخطيئة . والفقرة الأخيرة ، بما فيها من رمز يتسم بالمغالطة التاريخية الى « يهوذا » ، مقصود منها صراحة توكيد التلميح الدينى . فشيكسبير يقارن براة الطفولة (كما تتمثل فى ماميلوس أيضا) بأفعال الغيرة الآثمة فى ذهن ليونثير .

وثمة مفارقة بين المشاهد التى جرت فى صقلية ، والتى تبلغ ذروتها فى تلك المشاهد التى تصور ندامة ليونثير بعد أن حرم من زوجته ووريثه ، وبين المشاهد الحلوية فى بوهيميا . ان الجوى كله يتغير ، والصور تتبدل ، حتى (اوتوليخس) الشرير يفقد محبوبا . وثمة مفارقة بين العالم المشمس ، بما فيه من جود وفطرة ، والعالم المقبض فى بلاط صقلية الذى تحكمه الريب المتوترة . وكما أبان (البروفيسور ويلسون نايت) فان المناقشة

حول تطعيم الزهور ، والتي يرد فيها ذكر الزهور الجميلة الخاصة ببرديتا ، هي زبدة المسرحية كلها . انها مناقشة حول « الطبيعة العظيمة الخلاقة » ، فالزهور المزروعة تقارن بزهور الريف البرية ، تماما كما يقارن عالم برديتا وعالم البلاط . ولكن بوليكنسنز ، بمجادلته فى مسألة التطعيم ، انما يبرر - فى ضربة ساخرة وبلا وعى - زواج ابنه من فتاة القرية .

وتشير برديتا ، بتوزيعها للزهور ، الى قصة (بروزروبين) :
أى بروزروبينا ، من أجل هذه الزهور التى (أخافتك)
دعينا نزل عن عربة (ديز) (١)

ففى هذه السطور ، وفى الفقرة التى تليها ، نلمس اصدااء لأفكار (أوفيد) كما قرأها شيكسبير فى ترجمات (جولدنج) . والقصة بالطبع هى من أحسن الأساطير المعروفة عن فصول السنة ، وقد كان (ليونارد دجز) ، صديق شيكسبير وجاره ، منهمكا فى ترجمة قصيدة (كلوديان) حول هذا الموضوع . وبروزروبين هى الهة الربيع . وخلويات عيد العنصره ، التى تذكرها برديتا بعد ذلك ، ان هى الا تسليات شهر مايو التى كانت تقام احتفالا بأحياء السنة . وفيدرا التى تمثلها هى الآن ، تقابل ملكة مايو عند الرومان . لذلك فان برديتا ترمز للربيع . وثمة مقارنة - طوال حديثها - بين الربيع والشتاء ، والحب والموت . وهذه الرمزية تتلاءم خاصة مع مسرحية « حكاية الشتاء » - حيث يعقب موت هرميون الصورى بعثها وعودتها الصوريان ، وحيث يعثر مرة أخرى على برديتا المفقودة وتعاد الى أبويها ، وحيث يكفر حب الطفلين عن الخلاف المأساوى الذى يفرق بين الوالدين .

(١) الاسم الرومانى لبلاطون (أوبلوتو) - اله الجحيم فى الأساطير اليونانية .
(المترجم)

وفى هذا المشهد ، كما عرض لأول مرة ، شاهد النظارة صبيا يقوم بدور أميرة مفقودة ، يخال الجميع أنها راعية ، ويلعب دور (فلورا) ويتحدث عن ربة الربيع . والنظارة الذين يحاولون أن يعوا كل هذا فى أذهانهم على الفور ، لا يحتمل أن يتراخوا فى إعجاب عاطفى بخلويات بسيطة (١) . وعندما يصل العاشقان الى صقلية ، توصف برديتا بعبارات تنسم بالمبالغة ، كواحدة .

لو شرعت فى تكوين طائفة ، قد تخمد حمية العلماء الآخرين جميعا ، وجعلت المريرين من أمرتهم بأن يتبعوها دون سواهم .

ويذهب ليونتييز الى ما هو أبعد من ذلك ، فيخاطبها كألهة ، تلقى من الترحيب « مايلقاء الربيع من الأرض » . ويكاد الأمر يبدو كما لو أن برديتا قد أصبحت الالهة التى تنتحل دورها ولكن وصف (فلوريزل) الشائق لها يواجها - فى الوقت نفسه - بصورة للتلقائية المثالية ، وللإنسانية اذ تبلغ حد الكمال بتجردها :

ان كل ما يبدر منك .
لهو خير ما فى الدنيا . فأنت حين تنطقين ، ياغذبة الحديث .

أود لو تحدثت الى الأبد ، وانت حين تغردين .
أتمنى لو كان شراؤك وبيعك تغريدا ، وتقديمك
للإحسان تغريدا .

وصلاتك تغريدا ، ولو انك صرفت أمورك .
بالشدر والغناء . وحين ترقصين ، أود لو انك كنت
موجة من أمواج البحر ، لاهم لها أو عمل سوى
الرقص : لا تفتأين تتحركين راقصة .

- بلا أى عمل آخر • ان كل ما تفعلينه فريد ونادر .
- وهو يتوج كل أفعالك الحاضرة .
- حتى غدت كل أعمالك ملكات .

وباضفاء القداسة على رشاقتها وجمالها ، تحيل برديتا أدنى الأعمال الى صور من السحر فانتة • ان حب فلوريزل هو الذى يحمله على رؤيتها هكذا ، وبالمثل فان حبها هو الذى يبرر نظرته لها - فالحب هو رباط الفضائل جميعا •

اما الفصل الرابع بأكمله فهو بمثابة اجابة من شيكسبير على فساد قلب الانسان ، وكذا اجابته على عالم المآسى • ولو أننا صغنا هذا الفصل نثرا لبدأ موضوعا مبتذلا لفيلم من أفلام « هوليوود » محور فكرته أنه لاخلاص لهذا العالم الناقص الا بالحب الجنسى • ولكن شيكسبير بالأحرى يقول (على حد تعبير شلى) ان الحب « يفقدى الافتقاد الالهى من الفساد » • ومما له دلالته أن«الافتداء»من الكلمات المتكررة فى الفصل الأخير من المسرحية • ولكن ما يقوله شيكسبير بالطبع لا يمكن فصله عن الشعر الذى عن طريقه يقدم ما يقوله •

ويعتبر البروفيسور (ويلسون نايت) أن عودة هيرميون أسطورة من أساطير الخلود ، ولكن شيكسبير ينبه عامدا الى الحقيقة الماثلة فى أن هيرميون قد غدت أكبر بستة عشر عاما • وليست الاشارات الى الخلود ايماء فى الواقع الى الحياة المستقبلية • بل انها تمثل بالأحرى - كما يوحى (بونجور) - البعث الرمضى الذى يصاحب توبة حقيقية وغفرانا حقيقيا من قلب محب • ولكن مثلما أثرى شيكسبير معالجته لبرديتا ، باستخدامه لأسطورة برونزبين فانه فى معالجته لهرميون ، يشير ربما الى قصة « السستيز » ، كما أن زواج الأبناء هو كذلك رمز لنوع من الخلود •

ولو أن مسرحية « العاصفة » لم تكتب لكان وجودها أمرا
لازما . فهي الذروة الطبيعية لمسرحيات الفترة الأخيرة . ان كل
الموضوعات التي لم يتح لها الا تعبير جزئي في الرومانسيات
الأخرى تكتمل تماما في هذه المسرحية . وفي المسرحيات الأخرى
تعتمد النهايات السعيدة على نخبة من المصادفات الغريبة ، ولكن
المصادفة في مسرحية « العاصفة » لا وجود لها في الواقع . فمن
حيث ما يوهب به (بروسبرو) من قوى سحرية تتحول المصادفة
التي تسوق السفينة الى الجزيرة الى خطة مرسومة . ولم يكن
السحر الأبيض - بالنسبة لجمهور العهد اليعقوبي - بأكثر غرابة
من الفيزياء النووية بالنسبة لنا . وقد استوحيت الجزيرة
المسحورة عن الحادثة القريبة لفرق (بيرموداس) ، كما أن
المسرحية - من عدة أوجه - متأصلة في موضوعيتها . ولكنها
كانت الى جانب ذلك تعبيرا عن حالة شيكسبير النفسية في أيامه
الأخيرة . وبالرغم مما جاء في المقال العنيد المؤثر الذي وضعه
(ليتون ستراشي) ، لسنا في حاجة الى الاعتقاد بأن شيكسبير
كان في أيامه الأخيرة « يكاد تخلص ليه رؤى الجمال والبهاء ، ويكاد
يقضى عليه الضجر » ، وأنه كان « يدفعه احساس عام بالفتيان
الى الانفجار من حين لآخر عبر سكينته الظاهرية الى التلطف
بأحاديث عنيفة مريرة » . وبصيرورة (بروسبرو) ساحرا ، لم
يعد الغفران والمصالحة ، اللذان يظهران في المسرحيات الأخيرة
جميعا ، مسألة صدفة بل أمرا مرتبا . وسواء في « تحكياية
الشتاء » او « سمبلين » ، لا يتركز الاهتمام على أحداث الغفران
من جانب هرميون او ايموجين ، رغم أن الغفران هو الدافع الخفي
المحرك في كل من المسرحيتين .

وفي كلتا المسرحيتين أيضا نجد أن الغيرة الجنسية هي
الخطيئة الأساسية التي تتطلب المغفرة . أما في « العاصفة » فان
شيكسبير يعالج السعي المجرد وراء المصالح الشخصية - وهو

ضرب من الشرور أكثر أولية وشمولا . ويتجسد ذلك فى (كاليبان) ورفاقه ، كما يتمثل أيضا فى الآئمين الثلاثة . وتكمن ذروة المسرحية فى نبذ (بروسبرو) للانتقام . ورغم أننا نعرف منذ البداية أن (بروسبرو) سوف يعفو عن أعدائه ، فإننا نشهد طوال الحركة التى تستمر ساعتين على خشبة المسرح انجازا للدراما الحقيقية للغفران . ذلك أن حدث الغفران ليس فحسب نهاية عملية استغرقت ستة عشر عاما ، إنما هو بلورة وتأكيد للعملية ذاتها . فعندما يملك (بروسبرو) السيطرة على أعدائه ، تعين عليه ان يقهر الميل الطبيعى للانتقام .

ان بروسبرو يحاول فى بادئ الأمر ، من خلال حديث (آريل) المتنكر على هيئة نسنوس (١) ، يبتث الشعور بالندم فى نفوس الآئمين الثلاثة :

أنتم ثلاثة آئمين ، شاء القدر ،
الذى يمسك بمقاليد هذا العالم السفلى ،
بكل ما فيه ، أن يجعل البحر الذى لايشبع له نهم
يلفظكم على هذه الجزيرة
التي لم تطأها قدم بشر ، أنتم يامن دون الرجال
لاستحقون الحياة . .
ولكن فلتذكروا (فتلك مهمتى ازاءكم) أن ثلاثكم
أبناء ميلانو ، فد أقصيتم بروسبرو الطيب
ودفعتكم به الى البحر (الذى انتقم من فعلتكم)
هو وطفله البريئة ، تلك الفعلة النكراء ،
التي من أجلها أثارت القوى التى تمهل ولا تهمل
البحار والشيطان ، بل وكل المخلوقات
ضد سلامكم . فمن ابنك يا (ألونسو)

(١) النسنوس : طائر خرافى ضخم له رأس امرأة . (المترجم) .

حرموك • واني لأعلن
أن الهلاك البطيء (وهو العن

من أى موت سريع) سيزحف خطوة خطوة عليكم
وعلى أساليبيكم • وليس ثمة ما يقيكم غضب هذه
القوى -

فى هذه الجزيرة المنعزلة النائية - أن ينصب على
رعوسكم ،

الا أسف القلب ، ومن ثم حياة نقية طاهرة •

ان هذا القول الجسيم ، فى سياقه بالمسرحية ، تتجاوب
أصدائه كالقضاء الحقيقى • اننا نحس أنه منطوق سماوى •

ولكن (ألونسو) وحده هو الذى تدركه التوبة • ويبلغ
آريل بروسبرو أن سحره قد كان نافذ المفعول •

حتى انك لو تطلعت اليهم ، لرقت منك المشاعر • •
واني لكنت أفعل ، ياسيدى ، لو أنتى انسان •
فيجيبه بروسبرو :

ولسوف ترق مشاعرى ،

فاذا كنت - ولست الا هواء - تملك هذا الشعور وذاك
الاحساس ببلواهم ، أفلست قمينا

وأنا من جنسهم ، أستشعر بنفس الحدة محتتهم ،
وأملك من العاطفة مايملكون ، أن أكون أكثر تأثرا
منك ؟

ورغم انى أصبت فى الصميم من أخطائهم ،
الا أننى ، بعقل الأكثر نبلا ، سأقلب على سورة غضبى ،
فالعامل الأندر يكمن فى الفضيلة لا فى الانتقام ،
وحيث قد تابوا فلن أمضى فيما كنت أرمى اليه
قيد أنملة •

ان آريل لا يستطيع مشاركة المعذبين فى آلامهم ، ولكنه يدرك أنه ربما أمكنه ذلك لو أنه كان بشرا • انه ما قاله (برادلى) عما يملكه مكبت - خيال بلا ضمير • ان بروسبرو يغفر لأعدائه امتثالا لآريل • أى أن الخيال يلهم الغفران • ويتفق شيكسبير مع شيللى (١) فى أن « الوسيلة الكبرى للخير الأخلاقى هى الخيال ، وأن الشعر يحقق ذلك باعتماده على هذه الوسيلة » • ولعله كان يتفق مع (و • ه • أودن) فى تعريفه للفن العظيم بأنه « يلقن الانسان أن يغفل الكراهية ويتعلم الحب » •

ولكن مما يجدر بالاهتمام أن الغفران يعتمد على الندم ، وفى نفس الفصل الذى يغفر فيه لأنطونيو ، يبين بروسبرو أنه يشمئز منه •

من أجلك ، أيها السيد الوغد ، يامن نداء الأخوة
اليك يلوث فمى • انى لأغفر
فعلتك الكريهة •

انه يعنى فحسب انه لن ينتقم منه • وقد يقال فى الواقع أن ثمة أساسا « من الكبرياء لدى بروسبرو • فهو يغفر لأن ذلك هو « أندر » الاعمال •

وتدين هذه العاطفة لسنیکا أكثر مما تدين للمسيحية ، كما أنها متفقة مع مقالة (سنیکا) عن الغضب :

« ان الرجل الخير ينجز أعماله دون ان يعتربه الارتباك او الخوف ، ومثل هذا الضرب من الناس يحقق امورا جديرة بالأخيار حقا ، ويعزف عما يشين الانسان • وانه لمن مناقب العقل الكبير أن يزدري الأذى : فذلك نوع من الانتقام رخيص ، أخس - فى حسابانه - من أن يكون سبيلا للانتقام • والرجل الباسل حقا ،

(١) هذه الملاحظة إبداعا ج • دوفر ويلسون • (المؤلف)

المدرک لقدر نفسه حقاً ، لا ينتقم للاساءة ، لأنه لا يحسها . وأكرم به من شيء أن يزدري المرء الأذى كله ، والتفاهات كلها ، معلماً بمقام العقل عن أن تنال منه هذه الأمور . وليس عظيماً ذلك العقل الذى تثيره الإهانات . »

ولقد كان من اللائق أن يبت شيكسبير فى بروسبرو حافزاً فلسفياً قبلما يكون حافزاً دينياً . ولكن الإشارة فى الافتتاحية الى فريضة الغفران المسيحية تضع المسرحية فى مرآها الصحيح . ان بروسبرو يبتدىء باستدرار تقليدى للاستحسان ، ولكنه ينتهى الى أن يلتبس منهم فى وقار أن يصلوا من أجله :

لسوف ، ينتهى بى الأمر الى القنوط

مالم تفرج كربى الصلاة .

فهى الثاقبة ، حتى أنها لتقتحم أبواب الرحمة ذاتها ،

وتفك عقال الأخطاء جميعاً .

وحيث أنكم ستلقون الصفح عن خطاياكم ، فليكن

صفحكم سبيلاً الى عتقى .

وبديهى أن يتذكر المرء هنا تعليق (ريلكه) على هذه الافتتاحية :

انه ليرعبني الآن ،

ذلك الرجل الذى أصبح دوقاً مرة أخرى - كيف أنه يحيط بالسلك رأسه ، ويشنق نفسه

بجانب الدمى الأخرى ، ثم يطلب رحمة المسرحية !ياها

من افتتاحية فذة ! أن يقلع المرء ، ويقف ثمة هكذا
أعزل الا من قوته الذاتية : «وهي الضعيفة الخائرة» (١)
« ترجمة لايشمان »

(١) لقد ذهب ريلكه - كما فعل الكثيرون - الى أن شيكسبير ، الذى كان على
أهبة اعتزال المسرح ، كان مدركا للمطابقة بينه وبين بروسبرو الذى ينبذ فنه في =
= الفصل الأخير . وحيث أن « الماصفة » اعداد درامى للكاتب المسرحى الشاعر -
وهى رمز للخلق الفنى - فلا بد أن الفكرة قد جالت ببال شيكسبير ، أنه هو أيضا
يكسر عصاه ويحرق كتابه . وربما كانت الأبيات الشهيرة فى نهاية (القناع)
فكرة طارئة . فهى تضم شتيئا من الأفكار المتباينة ، بعضها داخل المسرحية ، وبعضها
يربط المسرحية بأعمال شيكسبير المسرحية جميعا ، والبعض الآخر يكتنف المتفرجين
أنفسهم . ان بروسبرو يقوم بدور العناية الالهية ، وهو بطل الأحداث التى شاءها
بنفسه . وشيكسبير ، الكاتب المسرحى ، يخلق المسرحية التى يمثل فيها بنفسه .
ولكن مسرحياته ، بمفهوم أكثر عمقا ، انما هى الوسيلة التى تصبح بواسطتها
تجاربه الخاصة فى تمام وعيها . لقد خلق شيكسبير « هملت » - ولكن هملت خلق
شيكسبير . والنظارة ليسوا مجرد متفرجين بل ممثلين على مسرح الدنيا . والدrama
ذاتها انما هى صورة للحياة - ولكن الحياة ذاتها حلم فى خاطر الله :

- لقد بلغ مرحنا الآن غايته . وان ممثلينا هؤلاء ،

كما سبق أن أبلغتكم ، لم يكونوا سوى أشباح ،

وقد تلاشوا فى الهواء ، فى الهواء المخلخل .

انهم ، مثل أبنية الخيال التى لا أساس لها ،

ببروجها التى تتوجها السحب ، وصروحها الهائلة

ومعابدها الهيبة ، بل وكالكرة الأرضية بضخامتها ،

بللى ، ولسوف يفيض كل موروث عليها ،

وكما تبلدت هذه المسرحية الواحية ،

لم يخلفوا وراءهم أى أثر . اننا من مادة

كالتى تصنع منها الأوهام ، وان حياتنا القصيرة

لنتنهمى بغفوة .

(المؤلف)

ويشير آخر بيت في المسرحية - « فليكن صفحكم سبيلا
الى عتقى » - الى أحد الموضوعات الرئيسية في المسرحية .

فبروسبرو نفسه يرغب في الزواج الى ميلانو . أما رغبة
أرييل - التي لا تفتأ تتردد - في الحصول على الحرية فتضفى عليها
السخرية بتمرد (كاليبان) :

بان ، بان ، كا كاليبان

ابحث عن سيد آخر ، ابحث عن رجل آخر
الحرية ، وافرحته ، وافرحته ، الحرية .

ولكن الامل في الحرية بلا مسئولية ليس ولا وهما ، وحين
يجد (كاليبان) نفسه وقد ازداد عبودية مع (ترينكولو) و
(ستيفانو) ، أكثر مما كان في أى وقت مع بروسبرو ، يعقد
العزم على أن « يكون حكيما منذ الآن ويسعى الى النعمة » . وهو
نفس القرار الذى صار اليه ميلتون - بعد ذلك بجيل - حينما
أخذت تزييله الأوهام :

« فلتعلم أن التحرر معناه أن تكون تقيا وعفيفا وعسادا
ومعتدلا وزاهدا وذا نخوة وباسلا ، وبالتالي فانك بعكس هذه
الصفات تكون عبدا . فيامن تريدون أن تظلوا أحرارا . كفوا
عن الحماقات . واذا كنتم تعتقدون أن العبودية شر لا يطاق فتعلموا
الاذعان للعقل والسيطرة على أنفسكم ، وأخيرا فلتودعوا خلافاتكم،
وأحقادكم وأوهامكم ونزواتكم » .

ولقد ذهب البعض الى أن وصف المدينة الفاضلة بصورتها
البداية - كما أخذت عن (مونتين) - وإيراد هذا الوصف على
لسان (جونزالو) ، كان يقصد به وصفا للمجتمع المثالى . ولكن
من البديهي أن شيكسبير بتضمينه لشخصية (كاليبان) فى
المسرحية يبين أن العودة الى البداية ليست مثالية كما يتصور

جونزالو • أما النمط المثالي فيقدمه لنا شيكسبير ممثلا في
(فلوريزل) وبرديتا ، وكذا فرديناند وميراندا •

ورغم أن مارينا وبرديتا وميراندا لم يتطرق الى طبعهن الزيف
أو الالتواء ، فانهن متمدينات تماما • ويتضح في جلاء مفهوم
شيكسبير عن الحرية الخلاقة من الحوار المتبادل بين فرديناند
وميراندا • ان فرديناند يحمل على عاتقه كتل الأخشاب لبروسيرو،
ويحس البهجة في عمله لأنه يحب ميراندا • وهو حين يبوح لها
بحبه يستخدم عبارات تقترن فيها الحرية بالأغلال :

كم من السيدات

اكتحلت بهن عيناي ورقنتي ، وكثيرا
ما كبلت عذوبة أصواتهن

أذني المصغيتين ••

ولحظة أن رأيته

طار قلبي ليكون رهن أمرك ، وكمن هناك

ليجعل مني عبدا له ، ومن أجلك

صرت حامل أخشاب دهب •

وتردد ميراندا الفكرة ذاتها :

أن أكون رفيقة لك ، قد تنكرني ، ولكني

ساكون أمة لك سواء أردت أو لم ترد •

فيجيبها فرديناند :

حبيبتى ، أعز المخلوقات ،

وتسأل ميراندا : « أزوجى اذن ؟ » ، فيجيب فرديناند :

أجل ، وبقلب مشوق

شوق الأسير الى الحرية •

ان كلا من الحبيين يجد الحرية فى عبوديته للآخر لأنها
يدركان أن « خدمة الحب هى الحرية الكاملة » • ويذهب هنرى
جيمس الى أن شيكسبير فى مسرحية « العاصفة » قد كتب للمرة
الاولى والأخيرة ماتمنى أن يكتبه ، اذ قدم للجمهور ما أرادہ :

« ان هذه الآفة الفنية تضع أمام ناظرى عملية الالتحام
الخطير التى تجرى للشاعر ، فى ساعة معينة ، بين الهامه المقعم ،
وتجربته الصافية • أو ، كما قد يجعل بى أن أجعل الامر أكثر
وضوحا ، ذلك الالتحام بين فضوله الانسانى وعاطفته الجمالية •
وعندئذ ، لو تصادف ذلك ، فانه يخضع حياته كلها بالتغير
— وهى أسيرة هذه الفضول — للدافع الذى يسمح لعاطفته
الجمالية ، ولدى لحظة سامية ، ان تكون لها اليد العليا » •

ولقد كتبت هذه الكلمات فى أواخر حياة هنرى جيمس ،
بعد تجربته المريعة مع المسرح ، وهو بلا ريب يبالغ فى احساس
شيكسبير بالعبودية • ولكننا قد نتفق معه فى قوله بأن اسلوب
شيكسبير فى « العاصفة » — والذى تفجؤنا مصادره « كمستودع
ملكى ازاء مجاعة أو حصار » — « ينقل ما يحفل به عالمنا من فاقة
وقنامة فى تعبيرات باهرة هى من سمات الأكثر ثراء والأنعم
حالا » •

ولقد استشهدت بهذه الكلمات عن هنرى جيمس لأنها تكفل
جانبا من الرد على رأى البروفسور تشارلتون بشأن المسرحيات
الأخيرة • ان تشارلتون يقربان هذه المسرحيات « نفيسة من الناحية
الشعرية » ، وبأنها تمنحنا لمحات ثمينة من « الفيض الشيكسبيرى
الأصيل » ، ولكن « رؤيا شيكسبير لأعماق العذاب الانسانى » فى
المسأى الكبرى « يظل مثل أعرق مدى لغراسسته فى المصير
الانسانى » • والمسرحيات الأخيرة فى نظر تشارلتون هى « عزاء
رجل مسن عن القسوة العتمية فى نصيب الانسان » وانها

تكشف عن تخاذل في قوّة التخيلية ، وأن « طاقته الدرامية كانت آخذة في الأفول » .

وقد تنفّض عن الافتراض بأن شيكسبير في الخامسة والأربعين كان ينحدر نحو الشيخوخة ، رغم أن من اجتازوا منا تلك السن قد يشعرون بأن عقولهم لم يعثورها التأخر . على أن العيب الرئيسي في منطق تشارلتون هو تصوّره أنه في إمكان شيكسبير أن يكتب « شعرا عظيما كالعهد به » رغم أن طاقته على التخيل كانت قد وهنت وإن حسّ الواقع لديه قد اعتراه الكلال . وبقينا أنه من الواضح أن الشعر العظيم يمكن أن ينبثق فحسب من بصيرة تركز على الواقع - فالبصيرة التي لا تعكس إلا أوهام شيخ عاطفي لا تشعر إلا شعرا من الدرجة الثانية . ولو كانت المسرحيات من الناحية الشعرية ، ذات قيمة غالية ، فمن السخف الادعاء بأن خيال شيكسبير قد أصابه العطب . ولو كانت مجرد عزاء رجل مسن ، أي هروب من الواقع ، فمن السخف اعتبارها فوق القيمة الجمالية . وكلما أضفى المرء على المسرحيات الأخيرة من أهمية فلسفية أو دينية ، كلما ازداد إحجامه عن اعتبارها فنا هروبيا .

على أنه مما يحتمل النظر حقا أن الحياة مأساوية لامفر . ولكن المسرحيات الأخيرة ، رغم نهاياتها السعيدة ، لا تنكر الواقع المأساوي للحياة أو تتخلص منه . ولا بد من اعتبار كل واحدة من مسرحيات شيكسبير ابتداء منفردا . فكل منها محاولة لتحقيق شيء مختلف . ولا أعتقد أن ثمة فائدة يمكن جنيها من ترتيب المسرحيات حسب جدارتها . فليس ثمة أية بادرة للضمور الشعري في « العاصفة » ، رغم أنه في مسرحية « النبيلان القريبان » قد توجد في الواقع سمات من التدهور الشعري والدرامي ، حتى في أكثر المشاهد التي تتجلى شيكسبيرية (١) .

(١) ولقد تجنبت مناقشة هنري الثامن ، التي تخرج عن نطاق المجموعة

(المؤلف)

الرئيسية للمسرحيات الأخيرة .

راسين



فيما بين ١٦٦٤ و ١٦٧٦ ، أى بين الخامسة والعشرين والسابعة والثلاثين من عمره ، وهى فترة تغطى اثنى عشر عاما ، كتب راسين عشر مسرحيات . وفى أثناء الاثنى عشر عاما التالية ، أى من سن السابعة والثلاثين الى سو التاسعة والاربعين ، لم يكتب شيئا للمسرح . ثم اذا به ، فى مرحلته الأخيرة ، يستدرج لكتابة المسرحيتين الستمدتين من الكتاب المقدس : «استير» و «عثليا» (١) . ان أى ناقد لأعمال راسين يجد نفسه فى مواجهة صمت دام اثنى عشر عاما ، بعد الاثنى عشر عاما التى قضاها فى نشاط مسرحى متواصل . ومهما يكن تفسيرنا لاعتزاله المسرح هذا الوقت الطويل ، فاننا نستطيع أن نكون على يقين من أن ذلك كان راجعا الى أكثر من سبب ، وليس من العسير أن نحس أن الاسباب كانت متداخلة . لقد أفلح ، فى المحل الأول ، عن فوضى حياته الجنسية ، مثلما يفعل كثير من الرجال على عتبة منتصف العمر ، واقتون بامرأة تقية يلوح أنها لم تكن راضية عن المسرح . وقد زادها نفورا أن احدى عشيقات راسين اللاتى تخلى عنهن ، كانت تظلمع بالدور الرئيسى فى احدى مآسيه . ثم ان راسين ، فى المحل الثانى ، قد تصالح مع معلميه السابقين فى « بوررويال » ، الذين كانوا يعترضون على أغلب الأدب الدنيوى ، ويكونون للمسرحيات كراهية تعادل فى شدتها كراهية المتطهرين (البيوريتان) لها فى عصر شيكسبير . وقد أعلن (نيكول) ، الذى علم راسين اللاتينية ، فى كتيب أصدره أن المسرحيات والروايات أشياء بشعة حين ينظر اليها على أساس مبادئ المسيحية . ان الكاتب المسرحى ، فيما يقول نيكول :

« مسمم عام لا لأجساد المؤمنين ، وانما لأرواحهم . ويخلق

(١) هى عثليا بنت عمرى ملك اسرائيل التى ورد ذكرها فى سفر الملوك الثانى الاصحاح الثامن العدد ٢٦ وفى أخبار الأيام الثانى ٢٢ : ٢ - المراجع .

به أن يعد نفسه مذنباً فى عدد لا يحصى من جرائم القتل الروحى •
وكلما ازداد حرصه على أن يسدل قناعاً من الوقار على العواطف
الاجرامية التى يصفها ، تفاقم خطورتها ، وازدادت قدرتها على
مباغته النفوس البريئة الطاهرة وافسادها • وتزداد تلك الخطايا
بشاعة ، اذا نظرنا الى الحقيقة الماثلة فى أن هذه الكتب لاتبيد ،
وانما هى مستمرة فى نفث سمومها بين من يقرأونها • »

كان راسين على دراية بأراء نيكول فى لا أخلاقية المسرح
ودنسه ، وكان عدم رضائه عن مهنته – فيما يلوح – يزداد مع
الوقت • ففى مقدمته لمسرحية « فيدر » ، آخر مسرحياته الدنيوية ،
يعنى بان يبين مدى حرصه على تصوير الفضيلة فى أضواء ترفع
من قدرها ، وعلى ان يوقع أقصى العقوبات على أهون الاخطاء ،
وعلى ان ينظر الى مجرد فكرة الجريمة بنفس الاستبشاع الذى ينظر
به الى الفعلة ذاتها •

« لم تصور العواطف الا بقصد بيان كل الفوضى التى تتسبب
فيها ، وقد صورت الفضيلة فى كل موضع بألوان من شأنها أن
تجعل الناس يتعرفون عليها ويمقتون بشاعتها • وذلك بالتأكيد
دو الهدف الذى ينبغى على كل من يعمل للجماهير أن يضعه نصب
عينيه • »

ومن البديهي أن راسين كان يؤمن دائماً بالرأى القائل أن
للأساة وظيفة أخلاقية • ولكنه حرص فى هذه المقدمة ، بوجه
خاص ، على ان يقرر أنه بالرغم من رغبة فيدر فى ارتكاب سفاح
المحارم ، وعلى الرغم من أننا نتعاطف معها ، الا أن النغمة الأخلاقية
للمسرحية كاملة لاغيب فيها •

غير أنه لم يكن فى مستطاع راسين أن يتصالح مع
« البور رويال » مادام يكتب للمسرح • وقد كانت رغبته فى هذا
التصالح سبباً من الأسباب التى جعلته يعتزل المسرح • وربما

كان هناك عامل آخر ، هو فضل مسرحية « فيدر » عند تقديمها لأول مرة ، وذلك بسبب المؤامرات التي حاكها له أعداؤه . فلقد نعى الى علمهم أنه يكتب مسرحية عن فيدر وهيبوليتوس ، فعهدوا الى شاعر من شعراء الدرجة الثانية بأن يكتب مسرحية عن هذا الموضوع نفسه . ثم ملأوا مسرح منافسه بجمهور متحمس ، وقاطعوا مسرحية راسين .

والسبب الأخير في اعتزال راسين للمسرح هو أنه عين فى وظيفة مؤرخ ملكى ، وكان مفهوما - عند تعيينه لهذه الوظيفة - أنها تتضمن قطع صلاته بالمسرح . ويلوح لنا أنه كان ينظر الى الوظيفة على أنها أجلب للاحترام من كونه أعظم شعراء ذلك القرن . بل لقد كان - حتى فى شبابه - يبدو وكأنه ينظر الى عبقريته على أنها وسيلة تتيح له الارتقاء فى سلك المجتمع . وقبل أن ندين راسين يجدر بنا أن نتذكر أن شيكسبير كانت تسيطر عليه الأهواء فى لحظات نفوره من المسرح ، وأنه كان حريصا على أن يظفر بالحق فى ان يدعى « جنتلمانا » .

وهكذا تفاعلت هذه الدوافع المتنوعة ، وكان راسين - شأنه شأن جيسون فى مسرحية آنوى - يتوق الى أن يحيا حياة أوفر حظا من النظام ، وأن يتزوج ، وان يستقر . كان يريد أن يتصالح مع مستشاريه الدينيين ، وأن يفر من تلك الصراعات المريرة التى يزخر بها المسرح ، وقد هيات له وظيفته الرسمية فرصة ملائمة لذلك .

بيد أنه رغم كل ذلك لم تخل أعوام الصمت الاثنا عشر من المشكلات بالنسبة للشاعر . فلقد كان ، من ناحية ، يحب لويس الرابع عشر ، ويعجب به ، بل يكاد يعبد . وكان ، من ناحية أخرى ، قد تصالح مع معلميه القدامى الذين كان الملك يضطهدهم . وهكذا كان راسين يجد نفسه ممزقا - على الدوام - ما بين حبه

لبور رويال ، ورغبته فى الارتقاء فى سلك البلاط . ومن المحقق أن (جيروود) ، فى مقالته الذكية عن راسين ، يذهب الى أن المسرحيتين المستمد موضوعهما من الكتاب المقدس قد تفسرهما كاثوليكية الملك أكثر مما تفسرهما كاثوليكية المؤلف نفسه ، وأن « فترة التششت والانغماس فى الملذات (التى مر بها راسين) لم تكن قط فترة من الزندقة . فهو لم يتصالح مع الله وانما مع عمته ، وقد دفن نفسه ، لاعداد أقدام قديس ، وانما عند أقدام الرجل الذى علمه أفعال اللغة اليونانية » .

هذه ملاحظات لمحة ، غير أنها - شأنها فى ذلك شأن أغلب الملاحظات اللمحة - غير صادقة تماما . فهى جزء من حجة (جيروود) القائلة بأن وحى راسين كان أدبيا كلية . والحق أن اهتدائه ، أى تصالحه مع البور رويال ، كان صادقا ، وكان من معالم الطريق فى حياته . لقد كتب أعظم مافى اللغة الفرنسية من مأس ، ولكنه ظل غير راض الى حد عميق . والأمر ، كما قال جيروود ، هو أن « أنقى فرنسية كتبت لم تعد هى اللغة الكاملة فى نظر راسين ، وانما هى لهجة اقليم قد هجره » . وأثناء السنوات الاثنى عشرة التالية ترجم سبع عشرة ترنيمة من كتاب الصلوات ، مثلما نظم ميلتون - أثناء السنوات التى سبقت شروعه فى انشاء « اللجنة الضائعة » - عددا من المزامير . ولم تكن ترانيم راسين ضعيفة كمزامير ميلتون ، ولكن ما كانت شكوك أحد لتتجه الى أنها من نظم شاعر عظيم .

وقد لاحظت (مدام دى سيفنيه) أن راسين كان يحب الله مثلما كان ، فى الماضى ، يحب عشيقاته . ولعلها كانت خليفة بأن تضيف أنه بينما أوحى اليه عشيقاته بمسرحيته « أندروماك » و « فيدر » ، لاح فى مبدأ الامر أن الله كان اقل منهما توفيقا فيما ألهمه اياه . ومهما يكن من امر فقد وجد راسين فى عام ١٦٨٨ سبيلا للتوفيق بين الشعر والتقوى . ذلك أن (مدام دى مانتينون)

دعته الى كتابة مسرحية مستمدة من الكتاب المقدس لتؤديها تلميذات مدرسة للبنات كانت راعية لها . وقبل راسين الدعوة على مضض بعض الشيء ، ثم اذا بالمسرحية « استير » تلقى نجاحا عظيما . وسألته مدام مانتينون أن يكتب مسرحية دينية أخرى ، بيد أن الملك اشترط ألا يكون بها أزياء أو مناظر ، ومن ثم لم يكن العرض الأول للمسرحية « عثليا » يزيد كثيرا عن مجرد القاء لأبياتها في غرفة عادية . ثم قدمت المسرحية بعد ذلك في البلاط . كما قدمت ذات مرة أمام الملك المنفى جيمس الثانى الذى لابد أنه كان يتفرج على خلع عثليا في مزيج من المشاعر المضطربة . وهناك مايدعو الى الاعتقاد بأن راسين اختار موضوعه بينما تراوده ، بنوع ما ، « الثورة المجيدة » . وان لم يكن بطبيعة الحال ينظر الى الثورة على أنها مجيدة . وعلى الرغم من أن المسرحية ترينا ثورة ناجحة على ملكية حاكمة، الا أنه هو والنظارة ماكانوا ليطباقوا بين عثليا وجيمس الثانى ، وانما بينه وبين مفتصب العرش وليم الثالث . وكانوا خليقين بأن يطابقوا بين «يوآش(١)»، والابن الطفل لجيمس الثانى ، الذى فر من انجلترا مع أمه . ولم تكن اعادة هذا الصبى الى العرش تتضمن مجرد خلع للغاصب ، بل كانت تتضمن أيضا اعادة العقيدة الحقبة الى المكان الذى اغتصبته عبادة « بعل » ، أو البروتستانتية . وعلى الرغم من ذلك فان لويس لم يرض عن المسرحية . وليس فى هذا ما يثير الدهشة ، اذ يمكن أن يعد « جواد » ، الكاهن الاعظم ، جانسينيا ، و « متان » المرتد قد ظفر بأذن صاغية من ملكه ، متوسلا الى ذلك بحيل كانت تشبه — من بعض الوجوه — تلك التى كان يظن أن اليسوعيين توسلوا بها الى السيطرة على لويس الرابع عشر :

(١) ورد ذكره فى سفر الملوك الثانى ٢/١١ و ١/١٣ - المراجع .

لقد التصقت بالبلاط بروحي بكل جماعها ،
الى أن ظفرت تدريجيا بأذان الملوك الصاغية .
وسرعان ما غدوت لهم الوحي الهاتف . ودرست
قلوبهم وتملقت نزواتهم . ومن أجلهم
نثرت الأزهار على شفا الهاوية .

ويذهب « فرانسوا موريك » الى ان لويس قد كان خليقا
بأن يصف « آرنو » ، مدير البور رويال ، بعبارة توجهها «عثليا»
الى « جواد » فى الفصل الأخير من المسرحية : « أيها العدو الأبدى
للسلطة المطلقة » . ومن المحقق أن الصورة التى رسمها راسين
لفساد السلطة المطلقة بين حاشية الملكة ، مهما يكن ذلك لا شعوريا
تعكس هجوما على مبدأ الحكم المطلق بأكمله ، وان السلطة المطلقة
تفسد فسادا مطلقا . وعلى الرغم من أن راسين كان قادرا على أن
يعلن نثرا أن لويس كان « أحكم الرجال جميعا وأكملهم » ، الا أنه
أنطق الجوقة بهذا الوصف لبلاط عثليا :

- فى بلاط لم تعرف العدالة اليه سبيلا .
- وحيث لا شريعة الا شرائع الغصب والظلم .
- وحيث يضيع الشرف فى غمرة الطاعة الوضيعة .
- منذ استطع الدفاع عن البراءة العائرة الحظ ؟

ليس ثمة طاغية ذكى يمكن ان يستمع الى أمثال هذه المشاعر
دون أن يرى أنها منطبعة عليه . وهذه الأبيات اما أن تكون قد
حذفت من الطبعة الأولى للمسرحية — عن طريق المصادفة ، أو لأن
راسين أدرك خطورتها — واما أن تكون قد اضيفت اليها فى طبعتها
الثانية . غير أنه كان ثمة عدد آخر كبير من الأبيات التى تتحدث
عن أخطار السلطة المطلقة مما ينطبق بقدر مماثل من الدقة على
حكم لويس الرابع عشر . وان أحد أحاديث « جواد » ، فى المشهد

الذى يكشف فيه للفتى « الياسين » انه هو الملك الشرعى ، لحديث غاية فى تحريك المشاعر عن مفسد الحكم المطلق وأخطاره :

أى بنى - فما زلت أجرؤ على ان ادعوك بهذا الاسم ..
فلتجان هذه الرقة ، اصفح عن الدموع التى تنساب
من عيني اذ أفكر فيما يتهددك من اخطار .

لقد نشئت بعيدا عن العرش ، ومن ثم فأنت تجهل
الفتنة السامة التى ينطوى عليها ذلك الشرف .

انك لا تعرف بعد ذلك الثمل الذى تبعته السلطة
المطلقة ، والصوت الساحر لأشر أنواع الملق . وسرعان
ما يخبرونك بأن القوانين المقدسة ، وان تكن تحكم
الدهماء .

لابد وأن تعنو للملوك ، وان شكيمة الملك الوحيدة
هى ارادته الخاصة ، وأنه ينبغى عليه أن يضعى بكل
شئ فى سبيل عظمته ، وان الشعب محكوم عليه
بالدموع والكدح ، ولا بد أن يساس بصولجان
حديدى ، وانه مالم يستبد بهم فانهم ، عاجلا أو بعد
حين ، يستبدون - وهكذا .

فمن شرك الى شرك ، ومن هدة الى هدة .
يلطخون نقاء قلبك الجميل .

ويحملونك على كراهية الحق، ويصورون لك الفضيلة فى
صورة بشعة . وأسفاه . ان أحكم ملوكنا طرا تد
أضلوه السبيل .

فلتقسمن اذن على هذا الكتاب ، وأمام هؤلاء بوصفهم
شهودا ، على أن يكون الله أبدا .

هو أول همك ، وأن تكون مع الأشرار عنيدا .
وللأخيار ملاذا ، وأن تجعل الله دائما الفيصل بينك
وبين المعوزين الضعفاء .

ولتذكر ، أى بنى ، وأنت فى هذه الحلل أنك كنت
يوما ، مثلهم ، يتيما وفقيرا .

ومما له دلالة أنه بعد حوالى مائة عام من كتابة هذه الأبيات ،
وفى ليلة الثورة الفرنسية ، كان كل بيت منها تقريبا يقطع
بالتصفيق الحاد . والأبلغ من ذلك أن « فوشيه » - رئيس البوليس
السرى لنابليون - كان يرغب الممثلين على حذفها . ان الشعراء ،
كما أدرك افلاطون منذ عهد بعيد ، أناس خطرون على الدولة
الشمولية . لذلك أنه حتى عندما يرغبون عن وعى - مثلما رغب
راسين كما يبدو - فى ان يحظوا برضى طاغية عن طريق تملقه ،
يجدون أنفسهم مدفوعين بقوة أقوى منهم الى قول الحقيقة . ومن
المحقق ان راسين ، حينما كتب « عثليا » ، بذل كل ما فى وسعه
لإرضاء (مدام دى مانتينون) والملك . فلم تكن به رغبة فى اقحام
الجانسينيين ، بل كان أشد عزوفا عن اقحام عواطف التمرد . غير
أن الشعراء العظام جميعا ، كل منهم جورج واشنطن رغما عنه -
انهم لا يقدرون على الكذب . ولقد كان مفهوم راسين للملك
الصالح راسخا لا يتغير ، طوال حياته - ففى مسرحية « برنيس »
يضطلع (تيتوس) بمهمة تحقيق السعادة لألف شخص لم يكونوا
سعداء ، ثم يتساءل فيما بعد : « أى دموع قد كفكفتها ؟ وكم من
الآعين الراضية رأيت فيها ثمار أفعالى الصالحة ؟ » وفى مسرحية
« استير » تفرق الجوقة بين الملك الظافر ، الذى ينتصر بقوة بأسه ،
والملك الحكيم الذى يمقت البغى ويحول بين الاغنياء وطحن الفقراء ،
ويحمى اليتامى والأرامل ، ويقدر دموع المستجير المقسط . ولا بد
انه كان من العسير المطابقة بين لويس الرابع عشر ومثل هذا الملك ،
رغم أن سر الملكية الغامض ، ربما دفع الكثيرين الى أن يقوموا بهذه
المطابقة .

وقد أبان راسين فيما بعد عن مزيد من الشجاعة المباشرة ،
عندما كتب يدافع عن راهبات « البور رويال » ، وعندما كتب مذكرة

عن مظاهره بؤس الدهماء من الناس ، ذلك البؤس الذى كان نتيجة مباشرة للسياسة العدوانية التى أنتهجها الملك فى الخارج .
وان وصصف « لابروير » لعامة الشعب ، ذلك الوصف الشهير ليؤكد هذا البؤس ، كما يؤكد فداحة الحكم المطلق :

« يرى المرء بضع حيوانات متوحشة ، ما بين ذكور واثاث ، متناثرة فى أنحاء الريف ، سوداء كالحة لفحتها الشمس ، مرتبطة بالأرض التى تحفرها وتقلبها فى عناد لا يقهر . ويصدر عنها ضرب من الأصوات ، وهى حين تنتصب تكشف عن وجوه بشرية - ومن المحقق أنها تنتمى الى فصيلة الانسان . وهم يخلدون فى الليل الى حظائرهم ، حيث يقتاتون بالخبز الأسود والماء والجذور . انهم يوفرون على من سواهم من البشر مشقة الحرث والبذر والحصاد ، ومن ثم فهم يستحقون الا يحرموا من الخبز الذى بذوره » .

ولقد أعطى راسين مذكرته لمدام دى مانتينون ، بعد أن نال منها وعدا بأن تبقئها سرا . على أنها أوقفت الملك على هذه المذكرة ، ان مصادفة أو عمدا ويذهب « موريك » الى أنها أوقعت الشاعر فى هذا الشرك كى ترغمه على مفارقة الجانسينيين . ولقد غضب الملك وقال : « لأنه يصنع أشعارا مثالية ، يظن أنه يعرف كل شيء ؟ ولأنه شاعر عظيم ، أريد أن يغدو وزيرا ؟ »

وعلى الرغم من ذلك فمن المحتمل أن يكون بعض كاتبى السير قد بالغوا فى حديثهم عن مدى غضب الملك . وقد ذهب مسيو « بومييه » ، فى مقالة نشرت عام ١٩٤٣ ، الى أن راسين لم يلحق به خذى قط . ولم أرد الا أن أبين أننا نظلم راسين ظلما فادحا اذ نظرنا اليه على نه أمير شعراء الطاغية . فمسرحة « عثليا » ليست مأساة عظيمة وعملا فنيا عظيما فحسب ، وانما هى أيضا منشور

ثمين فى تاريخ الحرية الانسانية • وهى - كما قال فولتير - آية
من آيات الروح الانسانية •

ومن ناحية أخرى فان المتدينين لم يكونوا دائما ذوى حصافة
فى ثنائهم على المسرحية • فالأب « بريمون » ، على سبيل المثال ،
يقول ان مسرحية « عثليا » أجدر بأن تدرس فى الهيكل من أن
تدرس فى الفصل • وكلا المصيرين ، فيما يلوح لى ، غير جدير بما
هو فى نهاية الأمر آية درامية عظيمة • وكما احتج النقاد المضلل
بهم بأن مسرحية « الملك لير » لايمكن تمثيلها ، قال بعض النقاد
الفرنسيين ان فى تمثيل « عثليا » من التجديف مثل ما فى لمس
تابوت العهد •

وثمة رسالة طويلة للدكتوراه عن استخدام راسين للكتاب
المقدس فى مسرحيته • على أنه ليس من المحتمل ان تمدنا هذه
الزاوية بضوء كثير • ان انتفاع شيكسبير بمصادره سبيل من
السبل التى تمكنا من فهم عبقريته • غير ان قصة « عثليا » كما
وردت فى الكتاب المقدس ، بالغة القصر • وقد منح راسين نفسه
حرية التصرف فيها كثيرا ، الى الحد الذى نجد معه ان مثل هذا
النوع من التناول لن يعلمنا الا الشئ الضئيل عن عبقريته • غير
أن شيئا واحدا يبرز من دراسة الانجيل يفسر لنا ، الى حد ما ،
السبب فى اختيار راسين لهذه القصة بالذات • لقد كان « يواش »
يقع مباشرة فى خط السلالة الممتدة من داود الى المسيح • وهذا
هو السبب فى أن الإبقاء عليه ، فى طفولته واثناء مجرى المسرحية
على السواء ، ذو أهمية كونية • ويكاد المرء يقول ان اقتداء البشر
رهن سلامته • لهذا كانت نبوة جواد عن المسيح ملائمة تماما ،
ولهذا يقول « مونييه » ان الاحتفال بالقدر فى مسرحية « عثليا »
مرتبط بالاحتفال بالعقيدة • « ان وحدة الحدث قد أرسيت قواعدها
هنا عن طريق الأمر الالهى ، ووحدة المكان عن طريق المحراب ،
ووحدة الزمن عن طريق التضحية » •

ومن أبرز عناصر مسرحية « عثليا » هو أنها نابعة من وعي الشاعر بما لحدث المسرحية من مغزى في التاريخ الدينى . فهو يسعى ، خلال الساعتين اللتين يستغرقهما عرض المسرحية ، وفي أحداث لا تتجاوز زمان العرض ، الى أن يرينا الماضى والمستقبل على السواء . ان موت « ايزابل » يوصف على لسان « جواد » فى الفصل الأول ، ويوصف مرتين على لسان عثليا نفسها فى الفصل الثانى ، وثمة اشارة اليه ايضا فى الفصل الاخير . وقتل أطفال « اخزيا » ، وفرار « يوأش » ، يوصفان على لسان « جوزابث » فى الفصل الأول ، وعلى لسان « عثليا » فى الفصل الثانى ، وعلى لسان « جواد » فى الفصل الرابع ، وثمة اشارات مستمرة اليهما طوال المسرحية . والنزاع الطويل بين أسرة « عثليا » والكهنة يجعل منها ضحية للظروف . فنحن نستشعر نحوها شيئا من الشفقة التى سيثيرها (توماس هاردى) من أجل « ايزابل » ، فى قصيدته التى تصف « سيدة صور الفخور التى صبغت وجهها » :

فى ضعف انتبهوا للكلمات ، « القوا بها ارضا » ،
ترتفع من الزمان على نحو غريب ،
وللنقط الطيفية من دماء جسدها
تلطخ أحد الجدر الرميمة ،
ولنغمة الشفقة الرقيقة المنبعثة ،
« انما هى ابنة ملك » ،
اذ مروا بالبقعة التى ديسست فيها ذات يوم
بأقدام الخيول .

لقد حال ضمير راسين الفنى بينه وبين جعل « عثليا » مجرد شخصية بغضبة . كما أنه ، بالتأكيد ، قد حال بينه وبين جعل (جواد) شخصيه باعثة على التعاطف بشكل مطلق - فلقد اعتبرها

فولتير شخصية متعصبة مؤمنة بالخرافات • عثليا لاتمنح المسرحية اسمها فحسب ، وانما هى الشخصية المهيمنة عليها ، كما أنها صورت على نحو لا يخلو من المشاركة الوجدانية • فالمؤلف لا يفتأ يذكرنا ، مرارا وتكرارا ، بالطريقة الوحشية التى قتلت بها أمها • انها تقول لجوزابث :

أجل ، ان غضبى العادل - وانى به لفخور -

قد ثار لموت أبوى فى شخص أبنائى •

لقد رأيت أبى واخى مذبحين ،

وامى ملقاة من نافذة قصرها ،

وذات يوم (أى مشهد رهيب !)

رأيت ثمانين أميرا يغتالون ! لآى سبب كان ذلك ؟

لكى ينتقموا لبضعة أنبياء ،

عاقبت أمى عن عدل

نبوءات جنونهم المتطرفة •

والأكثر غرابة من ذلك ، والذى رسمه راسين حتى يكون أكثر

اثارة للشفقة على « عثليا » ، هو حلمها المشهور الذى تظهر لها

فيه ايزابل ، وتحذرها من أن رب اليهود خليق بأن يسيطر عليها

هى أيضا ، فى القريب العاجل •

وعند التفوه بهذه الكلمات المخيفة ،

انحنى شبحها ، فيما يبدو ، على فراشى ،

غير أنى حينما بسطت يدي كى احتضنها ،

وجدت بدلا منها كومة من العظام رهيبة ،

ولحما مقطعا ، والمزق المقموسة بالدماء

تساق فى الأوحال ، وأعضاء لاسبيل لوصفها

تتناحر حولها الكلاب الشرهة •

ولست أريد أن أوحى ، بطبيعة الحال ، بأن راسين قد كان - مثلما أكد « بليك » بالنسبة لملتون - من حزب الشيطان دون أن يدري . فالأمر ببساطة ، هو أن راسين - شأنه في ذلك شأن كل شاعر مجيد - كان يؤمن بمنح الشيطان حقه . وقد كان شيكسبير (كما أعلن كيتس) يجد من المتعة في تصوير (ياجو) مايجده في تصوير (ايموجين) . وكذلك كان راسين يجد من المتعة في تصوير « عثليا » مايجده في تصوير « جواد » . ومن المحقق أن عظمة المسرحية تعتمد من ناحية على التوتر القائم في ذهن الشاعر بين نزاهته الفنية ومشاعره الدينية ، كما تعتمد - في المسرحية نفسها - على التوتر بين الدراما من حيث هي عمل فنى ، والدراما من حيث هي عمل من أعمال العبادة . ان راسين الجائى على ركبتيه ، وراسين الجالس فى غرفة مكتبه كانا شخصين مختلفين فى الفكر والمشاعر .

ان « عثليا » تنبأ فى حديثها الأخير بأن الطفل البرىء « يوأش » سوف يقترب ما هو شر فى نظر الرب ، ويدنس هيكله ، وبذلك ينتقم لآخاب وايزابل وعثليا . ورغم أن « يوأش » يصلى ضارعا ألا تتحقق اللعنة ، الا أننا نعلم من الكتاب المقدس أنه انقلب على الكهنة فيما بعد ، وبذلك تحقيق به اللعنة . والحق أن « عثليا » انتصرت بعد موتها ، حتى على الرغم من أن سلالة داود - السلالة الممتدة من داود حتى المسيح - ظلت باقية . وان المعرفة بسقوط « يوأش » الذى أعقب ذلك - وهى المعرفة التى كان يمكن لراسين أن يفترض توافرها لدى جمهوره - لتجعل بعض مقطوعات المسرحية حادة بشكل غير محتمل فى ثورتها الساخرة .

والمشهد الذى يجرى فى الفصل الثانى ، حيث تستجوب « عثليا » الصبى عن حياته فى المعبد ، يرينا الملكة العجوز المنهوكة وقد أفستدتها سلطتها وجرائمها على السواء ، وهى تلتقى بالبراءة

وجها لوجه • وفيما بعد تعسف الجوقة الصبى عن طريق استخدام
صور تؤكد فيه هذه الصفة :

وهكذا ففى واد مكنون

عند جدول بلورى ،

ينمو عود من السوسن رقيق

هو موضع حب الطبيعة وفخارها •

وفى عزله عن الدنيا منذ الطفولة

حبه السماء بكل هباتها ،

فلم تشوه عدوى الشر براءته الطاهرة •

والتورية الساخرة التى ينطوى عليها هذا المشهد لا تعتمد
فحسب على الحقيقة الماثلة فى اننا نعرف ان (يوأش) سوف
يتطرق الفساد اليه ، وانما تعتمد أيضا على الرقة الغريبة التى
تستشعرها « عثليا » نحو الصبى الذى طعنها - فى الحلم -
طعنة نفذت الى القلب ، والذى قدر له أن يكون - فى نهاية المطاف -
علة موتها • ذلك أن حبها ليوأش انما هو حب امرأة عجوز لبراءتها
المنقودة ، وهو حب الأمومة الذى قمعته استجابة لنداء الانتقام •
والضعف الذى يعمى (عثليا) ويدمرها انما هو الشفقة التى خالت
أنها قمعتها فى نفسها • فهى قد دمرت بلبن الرحمة الانسانية ،
وبالبقية الباقية من فضيلتها •

ان أكثر الأمور اثارة للمشاعر فى المأساة انما يحدث - طبقا
لأرسطو - عندما يثمر مجرى الحدث ، المراد به نتيجة معينة ،
عكس المراد • وهكذا نجد أن « عثليا » ، اذ تطلب من « جواد »
أن يسلمها كنز « داود » والصبى « الياسين » ، واذا تهدد بتدمير
المعبد لو رفضت مطالبها ، تقع هى نفسها بين يدي « جواد » •
وان ماتخاله انتصارها النهائى على « يهو » ، (١) ينكشف عن
انتصاره النهائى عليها • انها تطالب بالطفل وبكنز داود ،

الترجم

(١) كلمة عبرانية معناها « الله » •

وتكتشف أن الطفل هو الكنز ، وهو كذلك على وجه الدقة لأنه خليفته . وتبينها للحقيقة انما هو مثل طيب لنقطة أخرى من النقاط التي أثارها ارسطو .

لقد انتصرت ، أى رب اليهود ..

أجل ، انه « يوأش » ، وانى لأسعى عبثا الى أن أخدع نفسي ...

انى لأرى طلعة وإيماءة .

« أخزيا » . وكل شيء يعيد ذكرى الدماء التي أمقتها ...

أيها الله الذى لا يعرف الندم ،

لقد خلقت لكل شيء سبيله .

وعلى الرغم من أنى أكدت انصاف راسين فى تصويره لعثليا ، الا أنه من الخطأ تماما أن ندعى أنه ليس ثمة مجال للاختيار - من الناحية الخلقية - بين الحزبين والدينين . ذلك انه يوجد طوال المسرحية تقابل بين المجد الدينى فى البلاط وخدمة الحق فى المعبد ، بين « متان » المتقلب مع الأيام ، المنافق الحائن ، الذى لا يؤمن بالدين الذى يجاهر باعتناقه - و « جواد » الصارم النبيل ، وكذلك بين المعايير الأخلاقية الهابطة التى يرتضيها عابدو « بعل » ، والصواب الذى يتطلبه عابدو « يهوه » . ومن الحق أن بعض النقاد قد أدانوا المغالطة التى تشوب موقف « جواد » فى الفصل الأخير من المسرحية ، وذلك حين يتظاهر أمام « أبتر » بأنه يزعم ن يسلم الى « عثليا » الكنز الذى طلبته . انه لا يكذب ، رغم أنه يخدع « أبتر » بهذه المراوغة التى أعد لها عدتها . ونحن نجد راسين، فى الملاحظات التى أضافها سريعا الى المسرحية ، يدافع عن مراوغة « جواد » على أساس من سوابق وردت فى الكتاب المقدس ، وفيما يؤثر عن إباء الكنيسة . غير أنه مادامت « عثليا »

قد أغويت الى المعبد حتى يمكن قتلها فيه ، فانه لا تبقى ثمة حاجة الى الشكوى من خدعة جواد ، وهى الضرورية لبلوغ هذا الهدف .
ان فن الحرب يتمثل الى حد كبير فى حمل العدو على أن يصدق شيئا تريده أن يصدقه . أضف الى ذلك أن المراوغة لازمة من أجل الحفاظ على نزاهة « أبتر » .

وسنلاحظ أنه على الرغم من مغزى الحكمة ، كوسيلة للبقاء على سلالة داود ، ورغم نبوءة « جواد » عن المسيح وأورشليم الجديدة .

أى أورشليم جديدة تقوم الآن .
من قلب الصحراء المتألقة .
والأبدية ماثلة على جبينها .
منتصرة على الموت والليل ؟

* * *

من أين جاء كل هؤلاء الاطفال
الذين لم تحملهم على صدرها؟
فلترفعى راسك ولتنظرى
أولئك الامراء وقد أسرتهن
شهرتك .

ان ملوك الارض جاثون جميعا
يقبلون التراب الآن بين يديك .

وعلى الرغم من هذه القطعة الا أن الروح العامة التى تسرى فى المسرحية هى روح عبرية اكثر منها مسيحية . وقد كان راسين فى ذلك أحكم من بعض نقاده ، لأن اقحام الروح المسيحية على قصة « ايزابيل » و « عثليا » ، الأشد بدائية ، كان خليقا بأن يجانب التاريخ . ورغم أنه من المحتمل أن يكون راسين قد صار

بعد اهتدائه اكثر تدينا - عن وعى - من شيكسبير فى أى وقت من حياته ، ورغم أن مسرحيته الأخيرتين قد كتبتا عن موضوعات مستمدة من الكتاب المقدس ، الا ان مسرحيات شيكسبير ، فى مرحلته الأخيرة ، بتأكيدھا للصفتح والتصالح ، تلوح لى أكثر مسيحية فى روحھا من أى من « استير » أو « عثليا » .

وانه لمن الأمور ذات الدلالة أنه بينما أخذ شيكسبير فى سنيه الأخيرة يعالج ، من جديد ، موضوعات كان قد تناولھا من قبل - الغيرة والخيانة واجتماع شمل من فرق بينهم الدهر وغفران الخطايا - نرى راسين قد ابتعد عن الموضوعات التى كان معنيا بها فيما مضى . ويرجع ذلك ، جزئيا ، الى الحقيقة الماثلة فى أنه لما كانت المسرحيات تؤدى بواسطة تلميذات المدارس ، فقد طلب اليه ان يتجنب موضوع الحب . لقد مثلن « أندروماك » بكل ما فيها من غيرة قاتلة وغراميات تفضى الى الانتحار ، وخشيت (مدام دى مانتينون) أن تتشرب البنات مشاعر من النوع الخطيئ . ان أغلب بطلات راسين نماذج غير ملائمة للشابات اللاتى أحسنت تربيتھن . فهرميون تدفع « أورست » (الذى يحبھا) الى قتل « بيروس » (الذى تحبه ولكنه يؤثر اندروماك عليھا) . وفى مبدأ الأمر تحمل (روكسان) « بايزيد » على الاختيار بين الاقتران بها والموت ، وحين يختار الموت ، عن حكمة ، تتيح له فرصة أخيرة ليرى خنق المرأة التى يحبھا .

اتبعنى من فورك .

وشاهدها وهى تموت على ايدي البكم . وتحرر ،

حينذاك ، من حب قاض على مسمى المجد ،

امنحنى قسمك . وسيكفل الزمان ماعدا ذلك .

وفيدر ، حين يصدها ابن زوجها ، تدفع به الى تهمة محاولة
الاعتداء عليها . و « أجربين » قاتله ايضا . والى جانب هذه
المجموعة من ربات الانتقام تلوح فضليات البطلات باهتات اللون
الى حد بالغ . فأريسي لاترغب فى الفرار مع رجل حياته معلقة
بخطر الموت حتى تضمن شهادة الزواج فى جيبها . وجونى لاتعدو
أن تكون شخصية مثيرة للأشجان . وأندروماك تستمد كل ماتسم
به من أهمية من الموقف المأساوى الذى وضعت فيه .

ورغم أن مسرحيتى راسين المستمد موضوعهما من الكتاب
المقدس يصوران أعمال العناية الالهية ، فقد قيل انه وجد فى
مسرحية « عثليا » قدرا أقسى من ذلك الذى وجده الأقدمون .
ذلك أنه بدلا من القدر اليونانى الذى استخدمه فى مسرحيتى
« أندروماك » و « فيدر » « أبرز يهوه » وقد رسم للانسان مصيرا
دقيقا ، وبه من القسوة الكامنة أكثر مما فى زيوس . و«جوازبث»،
تلك الشخصية الباعثة الى التعاطف والمفعمة بالحلم الأموى ، تحبى
فى بهجة قتل الملكة العجوز . وربما كان « مونييه » مبالغا حينما
قال ان مافى مسرحية « عثليا » من شراسة أكثر مما فى مآسى
العاطفة الجنسية :

« فيما بين القدر الذى يأمر بجريمة القتل والجريمة نفسها،
لم يعد الجسد وعاشقه وسطاء ، ولم يعد طريق الجريمة يمر بمنطقة
الرغبة والتسامى » .

ان الشراسة الحارقة للطبيعة التى تتسم بها المسرحية ، مهما
تكن رغبتنا فى تعديل آراء (مونييه) ، انما تعتمد على حصر راسين
للحدث ، عن عمد ، فى نطاق تلك المشاهد التى يلوح أن الله نفسه
هو الذى أعدها . ان لحظات الحدث المختلفة ليست سوى اللحظات
المختلفة لفكره (الله) . والفعل .
الالهى يحل محل الفعل الانسانى .

فلا الفاعل يعانى
ولا الصابر يقوم بفعل . انما يتسمر كلاهما
فى فعل أبدي ، فى صبر أبدي .
يتعين على الجميع ان يدعنوا بالرغبة فيه
ويتعين على الجميع ان يعانون حتى تتاح لهم الرغبة فيه ،
لكى يبقى النسق ، لأن النسق هو الفعل
والمعاناة ، حتى ندور العجلة وتظل رغم ذلك
ساكنة الى الابد .

(ت . س . اليوت)

ومن البديهي ان الفعل الالهى فى مسرحيات شيكسبير الاخيرة
يحل ، بمعنى من المعانى ، محل الفعل الانساني أو يتخلله . ولكن
بينما يحقق الدمار بأشوار مسرحيتى « استر » و « عنليا » ،
يندم « اياتشيمو » والخاطئون الثلاثة فى مسرحيتى « سيمبلين »
و « العاصفة » . وحتى « كاليبان » يقرر أن يستوصى بالحكمة
من الآن فصاعدا ، وأن ينشد النعمة الالهية . ان روح مسرحيه
« عنليا » أقرب الى روح مأساة « شمشون فى المعمة » منها الى
روح مسرحية « العاصفة » . ذلك أن مأساة ميلتون المستمد
موضوعها من العهد القديم ، وان كانت تنتهى صراحة بـ « هدوء
البال وتبدد العاطفة جميعا » ، فانها تبلغ الذروة عندما يحقق
الدمار بالفلسطينيين – الأبرياء منهم والمذنبين – على يد بطل
الرب ، وتترنم الجوقة ، بموافقة ميلتون ، بترنيمة الانتصار .
وهذا الموقف – شأنه فى ذلك شأن المشاعر التى تنتهى بها
مسرحية « عنليا » – يتمشى مع روح القصص التى أقيمت هذه
المسرحيات عليها ، وان كان من الأمور ذات الدلالة ، بطبيعة
الحال ، أن راسين وميلتون قد اختار كلاهما أمثال هذه الموضوعات
من بين كل موضوعات العهد القديم التى كان يمكن لهما ان
يختارها .

ان الخصائص التي وجدها النقاد المحدثون في مسرحية « عثليا » - من وحشية وشراسة وجنون وغضب قاتل وتسام دينى - لاتوحى بذلك الهدوء الرخامى الذى يتسم به الفن الكلاسيكى . فالشكل الكلاسيكى يقوم بوظيفة السد الذى يتحكم فى ضغط وجدانى عظيم وينتفع به . والعاطفة البدائية والوان البغضاء العنيفة تقتزن هنا برغبة حارة فى التقوى ، ويعبر عن هذا كله بذلك الوضوح وتلك البساطة الحداعيتين اللتين يتسم بهما الفن العظيم .

وهناك ، فيما أخال ، بعض التحامل من جانب القراء الناطقين بالانجليزية على المأساة الكلاسيكية الفرنسية ، كما نجد تماما أن كثيرا من الفرنسيين ينظرون الى شيكسبير ، فى اعماق قلوبهم ، على أنه « متبربر كثير الاخطاء » . ان المأسى الكلاسيكية الانجليزية قد كتبها ، لسوء الحظ ، نفر من الدارسين من اجل الدارسين . فمسرحتنا (دانييل) « كليوباترا » و « فيلوتاس » ، بكل ماتنطويان عليه من رقة وجاذبية ، تلوحان وكأنهما قد صممتا عن عمد على نحو يكفل لهما تفادى اثاره أى انفعال : انها مسرحيات مثالية لأناس سبق لهم أن أصيبوا بنوبة من نوبات تخثر فى الشريان التاجى . بل ان مسرحية « كل شيء فى سبيل الحب » خليقة بان تلوح لنا قصة تلتزم حدود اللياقة اذا قورنت بمسرحية « أنطوني وكليوباترا » ، وان سيدة العصر الفيكتورى التى صاحبت عند مشاهدة مسرحية شيكسبير : « كم يختلف ذلك عن حياة ملكيتنا العزيزة . ! » - ما كانت لتزعج عند مشاهدة مسرحية درايدن . ومسرحية « كاتو » لأديسون نموذج مكرر للبلادة المحودة ، وليس هناك فيما أظن من قرأ مسرحية « ميروب » لأرنولد أكثر من مرة . ولكن مسرحيات راسين تمتلك تلك الحدة التى تطلبها (كيتس) ، محقا ، فى العمل الفنى ، وهذه الحدة تزدد - أكثر مما تتناقص - باستخدامه هذا الشكل الكلاسيكى

الصارم • فراسين ، على العكس من كورنى ، يطيع القواعد على نحو بالغ اليسر الى الحد الذى لا يدرك معه جمهوره وجودها • ونحن فى مسرحية « عثليا » نعيش - كما ذكرت - فى الماضى ، بقدر ما نعيش فى المستقبل • ويجعلنا الكاتب على بينة من أننا نشهد قصة واحدة من قصص الحرب المستمرة بين عبادة الأصنام والتقوى •

ان الفصاحة والنظام اللذين وجدهما النقاد الأقدم عهدا فى عمل راسين تتوافران هنا بطبيعة الحال • غير أن النقاد والمحدثين قد مالوا الى ان يؤكدوا الفوضى والجنون اللذين فرض النظام عليهما فرضا ، والرعب الذى لا يبتعد عن السطح كثيرا • وقد وصف مشهد من مشاهد مسرحيات راسين بأنه « شرح ينهى مؤقتا سلسلة من المفاوضات الدائرة بين وحوش كاسرة » • ان ابطال راسين « يواجه بعضهم بعضا على قدم المساواة المربعة والعري البدنى والمعنوى •• انها مساواة القاب وصدقها » • ومسرحياته مربعة فى أغلب الأحيان ، اذ يكمن تحت سطحها المتمددين بركان من العواطف •

فهذه الشخصيات التى ترتدى البروج (١) ، وتلوح غاية فى الرشاقة ، انما هى فى كثير من الأحيان مخلوقات يستبد بها الجنون ، فتحيك جرائم عنيفة • ان بعضها يخاطب بعضا بقوله « سيدى » و « سيدتى » ، ولكنهم كثيرا ما يذكروننا بالصور الحيوانية التى تزرخ بها مسرحيتا « الملك لير » و « عطيل » • اذا لم تسارع السموات بارسال ارواحها المريئة ، لكى تروض هذه الاسماء المنكرة
فسيبتعن - على الانسانية ، عنوة ، أن تفترس نفسها
مثلما تفعل هولات البحر العميق •

(١) البروج : لباس للرأس •

والحق أن العواطف المنحرفة التى تفعم نفوس شخصيات راسين أشد هولا من العنف المباشر الذى يتسم به الغاب ، والنظام الذى يفرضه - فى نهاية مسرحياته - على القوضى هو أقرب الى أن يكون هدوءا ناجما عن نضوب القوى منه الى أن يكون إعادة واعية لنظام قلبته العواطف الانسانية رأسا على عقب .

ولقد ذكرت نظرية (جيرودو) القائلة بأن الهام راسين كان أدبيا كلية ، وانه يرجع الى عهد قراءته للآثار الكلاسيكية : فصلاته الحقيقية انما كانت مع بطلات المسرحيات اليونانية ، والحبرات المجسدة فى مآسيه اشتقت من العواطف الأدبية التى خبرها فى مراهقته بالاشتراك مع اساتذته فى المدرسة . وهذا كله طيب جدا ، وتقويم مفيد للنظرية القائلة بأن مآسيه انما يفسرها حبه للمركيزة « دى بارك » ومدموازيل « شامبزيه » ، أو للنظرية الحديثة التى جاء بها (رينيه جاسينسكى) ، والتى تقول ان « أجربين » فى مسرحية « بريتانيكوس » انما هى رمز للبور رويال ، وهى الأم المفترسة التى يجد راسين نفسه عاجزا عن أن يتخلص من اسارها . ولا حاجة بنا الى أن نتقبل النظرية القائلة بأن مسرحياته أدبية بحتة ، من حيث منبع الهامها ، ولا النظرية القائلة بأنها تصوير رمزى لأحداث وقعت فى حياة كاتبها . فهناك مئات من الكتاب درسوا المسرحية الاغريقية فى المدارس دون أن تستحوذ عليهم فيما بعد العواطف التى تكشف عنها ، وقد نذهب الى ان راسين وجد فى المسرحيات اليونانية شيئا ارتبط بما اكتسبه من خبرات فيما بعد .

ومما يؤسف له أنه بعد أن فجر النقاد الانجليز ما يسميه (شارل جاسبرسيسون) « آلام شيكسبير الأسطورية » ، يسعى النقاد الفرنسيون الآن الى تفسير مسرحيات راسين ، الأشد كلاسيكية ، على أنها انعكاس لخبراته الشخصية ، بأى معنى ضيق

للترجمة الذاتية . غير أنه من الأمور التي يحتمل صدقها أنها ،
بالمعنى العريض لهذه الكلمات ، تعكس خبراته الخاصة في الحياة .
فلقد أثر أن يكتب عن العاطفة والقوة الجنسية . ومما له دلالة
أنه لم يستشعر قط أى اغراء يدعو به الى الكتابة عن « أوديب »
أو « أنتيجون » ، وأنه على الرغم من شروعه في عمل خطة لمسرحيته
« أفيجيني في تاوريس » ، فانه لم يتقدم فيها قط عن الفصل
الأول . ان مسرحية « فيدر » تكشف عن الصراع الذي كان قائما
في ذهنه ، والذي أفضى به الى اعتزاله للمسرح . وتكشف مسرحياته
الأخيرات عما يسميه (مورون) بالشكل الدينى الارتدادى الذي
انقلب اليه فى سنواته الأخيرة ، وكذا عن آرائه فى فساد البلاط .

ورغم أنه ليس ثمة من يدعى أن مسرحيتي « حكاية الشتاء »
و « العاصفة » عملان فنيان أعظم من « الملك لير » أو « مكبث » ،
الا أنه من الآراء الجديرة بالنظر مايقول بأنهما تكشفان عن نضج
فى الحكمة وحس بالتصالح مع الحياة – مما لانجده فى مآسى
شيكسبير العظيمة . انهما لايدحضان الحس المأساوى بالحيلة :
وانما يجمعانه فى بؤرة هادئة . وفى الجهة المقابلة نجد أن راسين
فى مسرحياته الأخيرة – وربما كان ذلك راجعا جزئيا الى اختلاف
مادته الموضوعية – يلوح أقرب الى التحول عن موضوعاته السابقة .
والافكار التي كانت مستحوذة عليه . فهو لم يضمّنْها نظرتة
الدينية الجديدة التي لايلعب التسامح فيها الا دورا بالغ الضالة .
وانه لمن الأمور ذات الدلالة أن هذا الشاعر الذي اهتدى قد اصبح
يشير ، فى عبارات تفتضح بالازدراء ، الى امرأة ظل يحبها عدة
سنوات ، وهى الممثلة التي خلقت « فيدر » . وهناك ، على أية
حال ، بعض القيم الايجابية المعبر عنها فى مسرحيتي « استر »
و « عثليا » .

ان (مسيو ريمون بيكار) يطلق على مسرحية (استر) :
« ترنيمة روحية فى حدث » ، وهى – اذا استثنينا مسرحية

(برنيس) - أقدر مسرحياته على اجتذاب القارئ لأول وهلة .
ومهما يكن من أمر فإن أحاديث جوقتها ، التي تـضطلع بالعبء
الرئيسي للعاطفة الدينية ، لاتلوح لى أكثر من أوبرا بهيجـة ، ذات
أهمية شعرية ضئيلة :

أيها السلام العذب !

أيها النور الحالد !

الجمال المثائق ابدا !

سعيد هو القلب الذى تدخل عليه البهجة !

أيها السلام العذب !

أيها النور الحالد !

سعيد هو القلب الذى يعشقك دون توقف !

ولقد سبق أن أشرنا الى القيم الايجابية الموجودة فى مسرحية
« عثليا » : حس التقوى الصارم ، وشجاعة (جودا) السامية ،
ورقة (جوزايت) الودود ، ونزاهة (أبـنر) المرتبكة ، وإيمان
الجوقة وبراءتها ، ان الفواصل الغنائية التى تنشدـها الجوقة شعر
ممتاز فى بابه ، وهى أبلغ رد على فساد بلاط (عثليا) وفساد
عقيدة (متان) . غير أن خير تعبير عن براءة الحياة فى المعبد ، تلك
البراءة التى لم يدنسها شئ ، ربما كان متحلا فى المشهد الذى
يجرى بين (الياسين) و (عثليا) . ونحن نجد شيكسبير ،
عندما يرغب فى الرمز الى عصر البراءة ، يقدم عادة عاشقين شابين
- برديتا وفلورزيل ، ميراندا وفرديناند - أو يقدم حياة رعوية
كتلك التى يحياها اخوة (ايموجين) . ومرة نراه فى بداية مسرحية
« حكاية الشتاء » يتحدث - فى أبيات سـققتها فى محاضرتى
الآخيرة - عن صبا (بوليكسنز) و (ليونتيز) ، وكيف أنهما
ينفيان فكرة الذنب المتوارث والخطيئة الأصلية . غير أن شيكسبير
- اما بسبب الأجواء الوثنية التى يصورها فى مسرحيته « حكاية

الشتاء » و « سمبلين » أو لسبب آخر - يتجنب أى اشارة دينية صريحة . ويلوح كمن يعبر عن الطيبة الطبيعية فى الانسان حينما لايفسده المجتمع . ورأسين ، من ناحية أخرى ، يؤكد الأساس الدينى لبراءة (الياسين) . وربما كانت الحياة التى عاشها (الياسين) فى المعبد تحية غير مباشرة للجو الذى عاش رأسين فى ظله اثناء سننى الدراسة فى (البورويال) .

ان عثليا تسأل الياسين (يوأش) عن كان يعنى به فى طفولته ، فيجيب :

وهل ترك الرب قط
أبناءه فى حاجة وعوز ؟ انه يرزق أصغر الطيور .
وان جوده ليمتد فيشمل الطبيعة بأكملها
انى أصلى له كل يوم ، وانه - بعطفه الأبوى
يطعمنى بالعطايا الموضوعة على مذبحه

ولا يلبث خوف عثليا من يوأش وعداوتها له أن يتحولا
تدريجيا الى حب ، فتسأله كيف يقضى وقته :

انى أعبد الرب واستمع الى شريعته .
لقد تعلمت كيف أقرأ كتابه المقدس ،
وانى أتعلم الآن كيف انسخه .

والشريعة تقرر :

ان الله يقتضينا أن نحبه
وأنه ينتقم ، ان أجلا أو عاجلا ، من اولئك
الذين لا يأبهون لاسمه ، وانه يدافع
عن اليتيم الهيب ، وانه يقاوم المتكبرين
وينزل بالقتلة العقاب .

وتسأله عثليا عن مجالات لهوه ، فيجيب يوأش :

انى أقدم ، أحيانا ، الى الكاهن الأعظم فى المذبح
الملح والبخور • وأسمع اناشيد
تتغنى بالعظمة اللانهائية للرب القدير
وأشاهد نظام طقوسه المهيّب •

وتدعوه عثليا الى أن يعيش فى القصر ، قائلة له أن هناك
الهين ، فيرد عليها بان الهه هو الاله الحقيقى الأوحد •
سعادة الاشرار الى زوال
ولو كانت فى ضخامة السيل الهادر •

وسنلاحظ أن ثمة مايبرر شكوى (عثليا) من أنهم قد علموا
الصبى ونشأوه على كراهيتها وبغض كل ما يتصل بها • فصبى
راسين البرىء قد تعلم كيف يميز بين الخير والشر ، وان يكن المرء
ملزما بأن يعتقد أن راسين ماكان ليستطيع أن يتلهى ببراءة
الحب •

وعلى الرغم من عظمة « عثليا » كمرحية ، الا انها لاتمثل
الذروة الطبيعية لعمل راسين ، وانما هى أقرب الى أن تكون انجازا
كبيرا فى حقل درامى جديد عليه تماما • ذلك أن الصراع الطويل
الذى كان قائما فى ذهنه بين ماهو دنيوى وما هو دينى ، والذى
بدأ منذ سننى دراسته ، ماكان ليتمكن أن يحل عن طريق الحلول
الوسط • فعندما كان فى (البور رويال) قرأ ، على سبيل التحدى ،
القصص اليونانية الرومانسية التى كان معلومو يعدونها ضارة •
وبعد محاولاته المبدئية المخففة فى ميدان الشعر ، داعبته فكرة
أن يصبح قسا • ثم قطع علاقته بجماعة البوررويال ، وأخذ يكتب
مسرحيات صدمتها أكثر مما صدمتها فوضى حياته الجنسية •
وعندما انصرف عن المسرح ، وتصلح مع البوررويال كان فى

وسعه أن يقف شعره على الهه الغيور ، ولكنه لم يتمكن من ان
يضى على انفعالات حياته الماضية مغزى دينيا - وقصارى ماوسعه
ان يفعله أن يدحضها جميعا •

أما انه كان من المتعذر التوفيق بين شطرى حياة راسين ،
فذلك ماتبينه محاكمة القاتل بالسم ، لافوازين ، التى حدثت عقب
تعيين الشاعر مؤرخا ملكيا • فقبل ذلك بعدة سنوات كان قد
أحب (الماركيزة دى بارك) حبا عنيفا ، وماتت - ربما نتيجة
اجهاض - ورأسين الى جوار فراشها • حتى اذا بدأ صفحة جديدة
من حياته ، ونبذ المسرح وممثلاته على السواء ونجح فى البلاط ،
اتهم بتسميم الماركيزة دى بارك بدافع الغيرة • ولم يثمر الاتهام
شيئا ، بل ولم يحقق مع رأسين • ولكن ذلك كان تذكرة مكدره
بخطايا شبابه ، ولا بد أنها جعلته أكثر تصميمًا من أى وقت مضى
على أن يغلق الباب على حياته الماضية •

ابسن



تضم الفترة الأخيرة من انتاج ايسن أربع مسرحيات تبدأ بـ « البناء العظيم » فى عام ١٨٩٢ وتنتهى بـ « عندما نبعث نحن الموتى » (١٨٩٩) ، اى قبل انهيار قواه بعام واحد . وفيما بين هاتين المسرحيتين ظهرت له مسرحيتان أخريان هما « ايولف الصغير » و « جون جابرييل بوركمان » . وهذه المسرحيات الأربع مترابطة جميعا من حيث الموضوع . وقد كان يراد أساسا بالآخرة منها - وعنوانها الفرعى « خاتمة درامية » - ان تكون خاتمة للسلسلة التى بدأت بمسرحية « البناء العظيم » ، كما أريد فى المحل الثانى أن تكون خاتمة لكل أعمال ايسن السابقة . ان البطل فى كل من هذه المسرحيات الأربع عبقرى بناء ، أو كاتب ممول أو مثال - وكل مسرحية منها تعالج ، الى حد ما ، المطالب المتصارعة للمهنة والحياة الشخصية . فنجاح (سولنسن) ، البناء العظيم ، فى عمله كان على حساب سعادة زوجته . والعمل فى تأليف كتاب « المسئولية الانسانية » ، الذى خصص (أولمز) حياته له ، صار عذرا يتعلل به أولمز عن عدم شعوره بالمسئولية فى علاقاته الشخصية . وجون جابرييل بوركمان يتزوج امرأة لا يحبها ويقطع صلته بالمرأة التى يحبها ، وذلك من أجل عمله . والمثال (روبك) فى مسرحية « عندما نبعث نحن الموتى » يضحي بالحياة فى سبيل الفن ، وبذلك يدمر فنه ويقوض حياة المرأة التى تحبه .

ولقد عنى كثير من الكتاب المحدثين بهذا الصراع بين الحياة والفن ، ولعل أقوى من عبر عن هذا الصراع هو « يتيس » فى هذه الابيات :

عقل المرء مرغم على اختيار
جمال الحياة أو كمال العمل ،
فان هو للمجد اتجه، تحتم عليه أن يرفض
صرحا سماويا، ويتخبط فى حالك الظلمات

غير أن هذا الصراع نفسه موجود ضمنا في أعمال كثير من الكتاب الآخرين : في صيحة (كينس) على سبيل المثال ، بأن الشاعر هو أكثر المخلوقات لا شاعرية في الوجود ، أو في الحكاية التي أوحى الى (هنرى جيمس) ببذرة روايته « السفراء » .
وهي حكاية استطاع أن يستخدمها ذلك الاستخدام الفائق لأنه كان على وعى بالطريقة التي اضطرب بها ، هو نفسه ، الى التضحية بالحياة في سبيل الفن . ومؤدى الحكاية انه عندما التقى و.د. هاولز بجوناثان ستيرجز في باريس وضع يده على كتفه قائلا :

« أواه ، انك شاب ، انك شاب - فاسعد بذلك وابتهج له وعش . عش حتى الثمالة ، فمن الخطأ الا تعيش حتى الثمالة - ليس يهم كثيرا ما تفعله - ولكن عش . ان هذا المكان يجعل هذه الفكرة تطفئ على . انى اتبينها الآن . ولكنى لم افعل .
والآن صرت عجوزا . لقد فات الأوان . فأتنتي الفرصة - ضاعت منى . أما أنت فلديك الوقت ، والعمر أمامك . فلتعش ! »

هذه الكلمات اذن ، أو ما يشابهها ، ربما كانت احدى بذور مسرحيات ابسن الاخيرة ، بيد أنه كان قد عبر في احدى قصائده الباكورة ، قبل أن يكتب « البناء العظيم » بأكثر من ثلاثين عاما ، عن الصراع بين رغبة المرء في أن يغدو شاعرا عظيما ورغبته في أن يحيا . وتصف هذه القصيدة تشييد قلعة بين السحاب ، لها جناحان ، يظل أكبرهما شاعرا لايموت ، والأصغر بمثابة خييلة لغادة صغيرة . وبمرور الوقت يتطرق الى الحطة خطأ ما . فالجناح الكبير أصغر من أن يسعف الشاعر، والدمار يحقق بالجناح الصغير .
وتعبر القصيدة (فيما أفترض) عن ادراك ابسن ، منذ وقت مبكر ، أن مهنته الشعرية قد تنأى بالعلاقات والمسرات الانسانية العادية عن حياته . ان بعض الرمزية الموجودة في مسرحية « البناء العظيم » لتلوح وكأنها تعيد الى الذاكرة تلك القصيدة .

ان أبطال ابسن الأربعة فى مسرحياته الأخيرة يضطرون جميعا الى تبين جرمهم . لقد أخفق (سولنس) ، كما يرى بعض النقاد ، فى أن يستغل طاقاته ، وهو - على أقل تقدير - قاس مستهتر فى الطريقة التى يستغل بها الآخرين : كايابروفيك وراجنار . وأولمرز لا يقتصر على تبديد وقته فى كتابة رسالة عن « المسئولية الانسانية » ، من الواضح أنها لن تكون صالحة للقراءة، وانما يقترن بزوجه من أجل مالها ويعامل ايولف الصغير، الطفل الكسيع ، على أنه أداة تخدم اثرته . وبوركمان لا يستشعر ندماً على الخراب الذى ألحقه بالآلاف من الأبرياء بتأملاته الاجرامية ، ولا يتبين الخطيئة التى اقترفها بطرد ايللارنتهايم ، الا عند نهاية المسرحية . ويدرك روبك ، بعد فوات الاوان ، أنه قد ضحى بايرين ، وبعبه لها ، فى سبيل مطامحه كمشال . ان خطيئة هؤلاء الرجال الأربعة هى الأثرة ، وهى - على وجه الخصوص - أثرة الرجل الفنان .

وثمة قصيدة أخرى لابسن يلوح أن فيها مايربطها بمسرحية « البناء العظيم » .

اذ كانا يسترخيان فى بيتهما المريح ، نعماً كلاهما
 بأيام الحريف وأيام ديسمبر القاتمة .
 ثم شب حريق وتقوض البيت كله ،
 وصار عليهما ان يتلمسا الطريق بين الرماد والجمرات .
 فقد توجد وسطها ، فى مكان ما ،
 جوهرة لاتأتى عليها النيران ،
 ولو أنهما مضيا يبحثان فى أناة وجلد
 فقد يعثران عليها حيث هى مدفونة .
 ولكن رغم أن هذين الشريرين قد يعثران من جديد
 على تلك الجوهرة الثمينة التى لاتأتى عليها النيران ،

فلن تستعيد هي قط إيمانها الذي احترق ،
ولن يسترد هو بهجته التي استحالت فحما وتبددت .

وفى مسرحية « البناء العظيم » نسمع عن حريق غامض
استطاع سولنس عن طريقه ان يصنع ثروته ، ولكنه أحدث غربة
بينه وبين زوجته . وتتحدث زوجته عن الجواهر الضائعة . غير ان
التجربة المباشرة التي أوحى الى إبسن بهذه المسرحية هي التقاؤه ،
فى « التيرول » بحسنا من فيينا تدعى « اميلى بارداش » . وبعد
مضى بعض الوقت قال إبسن ، أثناء وضعه لحطة المسرحية : « أتعلم ان
مسرحيتى القادمة قد بدأت فعلا تتخيل لعينى ؟ بديهى ان ما أتبينه
منها ليس الا الخطوط الخارجية الغامضة ، ولكنها خطوط لشيء حكمت
قبضتى عليه . هي تجربة : هيكل امرأة ، مشوقة جدا ، مشوقة
جدا فى الواقع . ومرة أخرى بها آثار من التوابل الشيطانية » .

ثم مضى يصف « اميلى بارداش » ، وهى امرأة مرموقة فى
ذلك الحين ، وكانت قد أخبرت إبسن بأنها غير راغبة فى الزواج ،
وانها تؤثر اغراء الأزواج على ترك زوجاتهم . وأعلن إبسن :
« انها لم تتمكن من الامساك بى ، وانما انا الذى أمسك بها - من
أجل مسرحيتى ، وأخال انها تعزت عنى بشخص آخر » .

بيد ان إبسن ، الذى كان قد تجاوز الستين فى ذلك الوقت ،
لم يكن محايدا على هذا النحو الذى تظاهر به . فاميلى بارداش لم
تكن الطائر الجارح الذى وصفه فيما بعد . لقد اعترف بأنها كانت
تنسم بدفء العاطفة والادراك الانثوى . وكتب لها على احدى
الصور الفوتوغرافية : « الى شمس الربيع التى تشرق على حياة
خريفية » . وقال لها فى احدى رسائله : « انى لا أستطيع أن
أكبت ذكرياتى عن الصيف ، ولا أنا بالذى يريد ذلك . انى أعيش

تجاربى مرة بعد أخرى ٠٠٠ وأجد ، فى عين الوقت ، أنه من المتعذر على أن احييها « شعرا كلها » .

واذ انتهى إبسن من كتابة مسرحية « البناء العظيم » ، وأمدته اميلى بارداش بالوحي الذى كان فى حاجة اليه ، قطع اتصاله بها على نحو لا يعرف الرحمة ولا الضمير . وعندما نشرت المسرحية ثارت ثائرتة حينما بعثت اليه بصورة فوتوغرافية وقعتها باسم « اميرة أورانجيا » - وهو الاسم الذى كان سولنس يطلقه على هيلدا . ان استخدام إبسن لاميلى ، من أجل أهدافه الفنية ، انما هو ايماء طفيف الى ان معاملة روبك لأيرين ومعاملة بور كمان لايللا ومعاملة سولنس لكايا وهيلدا وآلين ، قائمة على معرفة إبسن باثرتة الشخصية وقسوته فى كل ما يتصل بفنه .

على أنه من الخطأ ان نبالغ فى تحديد مدى تعبير إبسن عن صراعاته الشخصية الخاصة فى مسرحياته . اذ على الرغم من اعترافه بأن كتابة الشعر معناها ان يسلط المرء على نفسه يوم الحساب ، وعلى الرغم من أنه كان كثيرا ما يدخل على عمله الافكار المهمة عليه الا انه كان يضىف عليها دائما صبغة الشمول . ومن المحتمل ان تكون بعض التفسيرات لمسرحيته « البناء العظيم » مسرفة فى تأكيدها للعناصر الشخصية الموجودة فى المسرحية ، واهمالها لعناصر الشمول فيها ، صحيح ان إبسن نفسه كان يستشعر خوفا زائدا من أن يعزله عن عرشه الجيل الناشئ من المسرحيين ، ولكن مخاوفه من الجيل الناشئ فى مسرحية « البناء العظيم » لها متضمنات أوسع نطاقا من مخاوفه الشخصية . ها هو سولنس يعترف لدكتور هرذل :

سولنس : سيتحول الحظ ان أجلا أو عاجلا .

هرذل : هراء ! وماذا عسى ان يحول الحظ ؟

سولنس : الجيل الجديد

هردل : يا للسخرية ! الجيل الجديد ! انك لم توضع على الرف
بعد ، وهذا ما أرجوه . بل ان مركزك الآن ربما كان
أرسخ منه فى أى وقت مضى .

سولنس : سوف تدور عجلة الحظ ، انى أعلم ذلك ، انى أحس
بذلك اليوم يقترب . سوف يخطر للبعض أن يقول :
اعطنى فرصة ! وبعد ذلك يتقاطر الباكون ، وسيهزون
قبضتهم فى وجهى صائحين : أفسح لنا مكانا ، أفسح
مكانا ! نعم ! كما أقول لك يادكتور : سرعان مايأتى
الجيل الجديد قارعا بابى .

هردل : وماذا لو فعلوا ؟

سولنس : ماذا لو فعلوا ؟ تلك اذن هى نهاية هالفارد سولنس .

وفى هذه اللحظة يسمع طرق على الباب يعلن وصول «هيلدا
وانجل» التى ترمز الى الجيل الجديد . ويرحب سولنس بهيلدا
على أنها نصيرته ، رغم أنها تنقلب فيما بعد الى شخص يلحق به
الدمار . ويضفى ذلك صبغة درامية على ماقد يكون تناقضا وجدانيا
شاملا فى موقف الجيل الأكبر سنا ازاء الجيل الذى يصغره ،
وفى موقف الآباء من الابناء . فالآباء يرمقون أبناءهم بمزيد من
الحب والخوف بوصفهم حمايتهم فى شيخوختهم واسقاطا لرغبات الآباء
الخاصة ، ولكن بوصفهم ايضا منافسين ومغتصبى سلطانهم . وانا
لنجد فى بعض المسرحيات . ان هذه المواقف المتصارعة تكتسى
صبغة درامية عن طريق افراد كل طفل بموقف . ففي مسرحية
« الملك لير » ، على سبيل المثال ، نجد ان ادجار - الطفل الطيب
الذى يعنى بابيه عناية تتسم بالحب - يقف على الطرف المقابل
لادموند القاسى الذى يحل محله . وكذا نجد كورديليا المحبة على
نقيض شقيقتيها القاسيتين . وهيلدا فى مسرحية « البناء العظيم»

هى - من ناحية - طير جارج ، ومن ناحية أخرى حليفة وملمهة
لسولنس الذى يشعر بأنها تمنحه فرصة جديدة للحياة •

وقبل مرور عشر سنوات على هذا الموقف ، عندما كانت
هيلدا طفلة مازال ، شاد سولنس برج كنيسة فى ليسانجر ،
واعتنى البرج ومعه اكليل الغار المؤلف • وقد أخبر هيلدا فيما
بعد (على حسب روايتها) بأنها لاحت له أميرة صغيرة وأنه قطع
على نفسه عهدا بأن يعود ، بعد عشر سنوات ، ليشترى لها مملكة •
وحين لم يعد الى ليسانجر ، جاءت تطالبه بتلك المملكة التى
وعدها بها •

وفيما بعد تخبرنا المسرحية بالمزيد عما حدث فى ليسانجر •
فعندما طوق سولنس الرياحة (١) باكليل الغار قال لله انه لن
يبنى كنائس بعد الآن - « حسبى أن أبنى بيوتا لبنى الانسان » •
ولكنه انتهى الى ان « بناء البيوت لبنى الانسان لا يستحق أن
يتحدث المرء عنه • • • فبنو الانسان لا ينتفعون بها فى شيء • انهم
لا يجعلونها مثابات للسعادة » • وعلى ذلك يشيد بيتا ذا برج ،
ويعد هيلدا بأن يبني لها قلعة فى الهواء (لها اساس من تحتها) •

وقد اختلفت الآراء فى معنى ذلك • فهناك من ناحية بعض
نقاد يفترضون أن ايسن كان ينظر الى نفسه على أنه سيد
البنائين ، وأن الكنائس ذات الابراج ترمز الى مسرحياته الشعرية
الباكرة ، وبيوت البشر العاديين ترمز الى مسرحياته النثرية التى
تعالج المشاكل الاجتماعية ، وأن البيوت ذات الابراج ترمز الى
مسرحياته الأخيرة الأكثر رمزية • ومن ناحية أخرى يرى البعض
أنه مهما يكن من توافر عنصر الترجمة الذاتية فى مسرحية « البناء

(١) الرياحة : أداة تشير الى مهب الريح •

(المترجم) -

العظيم ، الا أن الثلاث مراحل التي مر بها عمل سولنس تنطوى على مغزى أوسع نطاقا من ذلك بكثير . ان بعض مسرحيات إبسن الباكرة - « براند » و « بيرجنت » و « الامبراطور والجليلي » - كانت دينية في جوهرها . وهو ، فى المسرحيات النثرية التي كتبها فى مرحلته الوسطى ، كان معنيا أساسا بمشاكل المجتمع وبعلاقة الفرد بالمجتمع . أما مسرحياته ، فى مرحلته الاخيرة ، فتدل على أنه انتهى الى أن برامج الإصلاح لم تكن كافية . فلقد تحول عن الدين التقليدى ليدافع عن خلق مجتمع جديد قائم على العقل - مجتمع خال من الموضعات الموقفة ، ومن النفاق ، ومن أخطاء رأسمالية القرن التاسع عشر . تحقق من أنه ليس بالحبز وحده يحيا الانسان . فهو يحتاج الى غذاء روحى أيضا . أو قل بلغة عصرنا : لقد انتهى الى أن دولة الرعاية لا تكفى . ويشير هذا التفسير الى ماهو أكبر من تطور إبسن ككاتب مسرحى .

وثمة تفسير ثالث يؤكد الحقيقة الماثلة فى أن سولنس يخشى الجليل الأصغر سنا ، لانه يخشى القصاص من رفضه تشييد الكنائس . ان البيت ذا البرج - وهو يرمز الى ضرب من الديانة الانسانية النزعة - انما هو ، شأنه فى ذلك شأن برج بابل - بمثابة تحد لله . وتذهب « مس برادبروك » الى أن رفض سولنس أن يبنى من أجل المجد الأعظم لله ، انما هو رفض « لأن يكون ذلك النوع من الفنان الذى كان خليقا بأن يكونه - وأن يَفدو فنانا أقل شأنًا » . كما تؤكد الاستاذة « أونا اليس فرموز » ، فى المقدمة التى كتبتها لترجمتها الحديثة لهذه المسرحية ، عنصر الحداد الذاتى فى شخصية سولنس ، وتبرز فرضه القاسى لارادته على الآخرين ، وهو الفرض الذى يبرره بأسطورة عن نفسه مؤداها ، « أنه موجه قوى شيطانية غريبة ، وضحيته فى عين الوقت » . وإبسن « يورده موارد التهلكة عن طريق الشخص الوحيد من

ضحاياه الذى يتوافر له من القوة ما يجعله يتحداه ان يثبت دعاويه .

ولا ينبغي لنا ان ننتظر من الرمزية فى المسرحية أن تكون بالغة الانضباط ، أو نفترض ان تفسيراً واحداً لها يستبعد بالضرورة غيره . ومن المحقق ان التفسيرات التى ذكرتها لاتضع كل القرائن موضع الاعتبار بأى حال من الاحوال . فمن بين الأمور التى أكدها إبسن فى الفصل الثانى أن ضمير سولنس سقيم وضمير هيلدا قوى متين . ويوضح لنا أنه لايعنى بالضمير المتين عدم الخرص : ذلك أن هيلدا ، على الرغم من أنها تقارن بطير جارح ، لاتؤتيها القدرة على سرقة سولنس من زوجته ، فور تعرفها على هذه الزوجة . ومتضمنات هذا الموقف ، فيما يلوح ، هى أن سولنس مازال تحيره الحرافات والشعور بالذنب ، وأنه ليس قويا الى الحد الذى يؤهله لأن يعيش طبقا للمبادئ الأخلاقية الجديدة التى يجهر بأنه قد آمن بها . وثمة رمز آخر لاتشرحه فى الواقع التفسيرات التى ذكرتها ، ألا وهو تصميم سولنس على أن يشيد قلعة فى الهواء - « قلعة فى الهواء لها أساس من تحتها » . فهذا مرتبط بتصميمه على أن يعتلى البرج بنفسه . ولا ينبغي لنا أن نفترض ، فيما أخال ، أن إبسن قد انقلب على نقده للعيش بالأوهام ، أو أنه يكرر موضوع مسرحيته « البطة البرية » الذى مؤداه أنه لايكاد يكون من الممكن لامرئ أن يحيا الا على الأوهام . اذ على الرغم من أن سولنس نفسه كان يعانى من الأوهام دون شك ، الا أنه لايجاد ما يوحى الينا بأن القلاع المشيدة فى الهواء هى فى حد ذاتها أوهام . وتنتج شكوكى الى أن هذه القلاع تمثل حياة الخيال وتآلف النفوس على السواء . لقد أيد إبسن ، فيما يروى ، تأييدا قويا عرضا فرنسيا للمسرحية أكد فيه حب سولنس وهيلدا وعولج البرج ، فى الفصل الاخير ، على أنه رمز لذلك الحب .

كذلك يمكن أن يفسر احتراق بيت سولنس القديم (والتضحية بأطفاله) تفسيرات مختلفة • فهو يمكن أن يكون رمزا لقسوة البناء العظيم فى سعيه وراء النجاح • ويمكن أن يكون رمزا للثمن الذى ينبغى على الفنان أن يدفعه لقاء تكريس نفسه لفنه • ويمكن أن يكون رمزا للثمن الذى ينبغى أن يدفع من أجل خلق مجتمع جديد - وقد كان هذا ، كما تذكرون ، هو الموضوع الأساسى لقصيدة « هيبريون » ليكنس - ومن أجل التخلص من العادات والمواصفات ، والتقاليد القديمة ، وطرق التفكير القديمة ، بكل ماتضمنه هذه العملية من معاناة •

ان مسز سولنس شخصية تتشبث بالماضى على نحو عقيم •• وهى فى واقع الامر ، لاتأبه لفقد ابنائها وانما تأبه - على نحو مستमित - لفقد توافه الاشياء • انها تقول لهيلدا :

« كلا • ان الحسائر الصغيرة فى الحياة هى التى تمزق قلب الانسان • خسارة كل الاشياء التى يخال الغير انها تكاد تكون بلا قيمة ••• لقد أتت النيران على كل اللوحات القديمة التى كانت معلقة على الجدران ، وكذلك احترقت كل الاثواب الحريرية القديمة • لقد ظلمت الأسرة تحتفظ بها عدة اجيال • وكل ماكان لدى أمى وجدتى من « الدانتلا » - احترق ايضا ••• ثم احترقت كل الدمى •• لقد كنت املك تسع دمي جميلة ••• أتت عليها النيران جميعا ، هذه الدمى العزيزة المسكينة • لم يفكر أحد فى انقاذها • أواه ، كم أشعر بالتعاسة حين أتذكر ذلك ، •

ولا عجب فى أن نجد هيلدا ، بعد هذه المحادثة ، تقول لسولنس : « لقد خرجت لثوى من قبو » • ان من الأمور ذات الدلالة ولا ريب ان مسز سولنس تفعل كل شئ بروح الواجب المجرد من الحب • انها على النقيض من هيلدا التى تنقاد لقلبها كلية • وبينما ترتدى مسز سولنس شالا أبيض كالكفن ، فى الفصل الاخير ، تتمنطق هيلدا بطاقة من الأزهار • كما ان أخلاقيات

هيلدا التلقائية تقابل أخلاقيات مسز سولنس الميتة • ويحقق الدمار بسولنس لأنه مشدود الى ماضيه ولأن ضميره السقيم له أن يحقق ، فى عالم الواقع ، ما تراءى له فى الخيال • وألفرد أولمرز ، بطل مسرحية « ايولف الصغير » ، محب آخر لذاته ومخادع لنفسه • لقد اقترن بريتا الغنية ليهيئ من ناحية سبل الحياة لأخته المزعومة أستا ، وهى المرأة التى يحبها حبا حقيقيا ، ولكى يتيح أيضا لنفسه من الفراغ ما يمكنه من كتابة رسالته عن « المسئولية الانسانية » • وعندما يتحقق لا شعوريا من أن الكتاب لاغناء فيه يكرس نفسه لتربية طفلها الكسيع ، « ايولف الصغير » • وتغار ريتا - كما هو طبيعى - من الكتاب أول ماتغار (لأنه يهتم به أكثر من اهتمامه بها) ثم تغار من ايولف الصغير • ويموت ايولف الصغير غرقا - كأنما تلبية للاثهامات التى لا تصرح بها • ويتكون باقى المسرحية من تبادل للاتهامات بين أولمرز وريتا ، وانكشف أمر جريمتيهما : فأولمرز يحب أستا ، وهو قد اقترن بريتا مالمها ، وكتابه لن يتم قط ، وخبه لأبولف أنانى فى اساسه ، وايولف قد اصابه الكساح اثناء انغماس ريتا وأولمرز فى حب ملتهب ، وأولمرز لم يعد يحب ريتا ويود أن يعيش ثانية مع أستا عندما يجد أنها ليست اخته حقيقة • كذلك ينكشف لنا أمر ريتا وان لم يكن انكشافه على مثل هذا النحو المدمر ، فهى مفعمة بالرغبة فى الامتلاك وبالفيرة ، لم تحب طفلها ، بل تكاد تتمنى له الموت ، ولا هدف لها فى الحياة سوى حبها لزوجها •

ان هذه التعرية الطويلة لألوان الزيف وخداع النفس التى تزخر بها أسرة أولمرز هى جوهر المسرحية الحقيقية • وتبدأ هذه العملية قبل وفاة ايولف الصغير ، وذلك عند عودة أولمرز من جولته ، مشيا على الاقدام ، بين الجبال ، عندما يتبين أنه لابد له من نبذ كتابه عن « المسئولية الانسانية » ، وانه لم يعد يحب ريتا بعد • وعندما تسمع ريتا أن أولمرز عائد الى البيت ، ترتدى ثوبا

ابيض وتغطي المصابيح بظلال وردية قرنفلية وتقدم الشمبانيا على المائدة • غير ان أولرز يتجاهل الدعوة الجنسية ويرفض احتساء الشمبانيا رغم أن ريتا مازالت شابة وجذابة • ويتعاطف النظارة معها الى حد كبير عندما تحذر أولرز من انها سوف تبحث عن العزاء فى مكان آخر اذا هو توقف عن حبها جسديا ، وعندما تعبر عن غيرتها من عمله الذى أهملها فى سبيله ، وعندما تعلن انها لن تقبل ان ينظر اليها على انها أم لا يولف فحسب :

« انى لا أهتم بوجدك الهادى • أريدك انت كلك ، كاملا ... لن أقبل ان ألقى مع الفضلات والنفايات ياألفرد • لن يكون ذلك قط فى هذا العالم ! »

بل اننا نتعاطف معها عندما تقول انها تتمنى لو لم تلد ايولف الصغير قط ، رغم ان رغبتها هذه فى موته تحققت عند نهاية الفصل الأول • وعجوز الفيران الغامضة ، تلك النافخة فى بوق مختلف الألوان ، والتي تتطوع لتخليصهما من أى شيء يزعجهما ، انما هى رمز للأمنية الشريرة الكامنة فى وجدان ريتا • ان موت ايولف الصغير يكشف لأوللز وريتا عن أن ولدهما قد كان ، فى حقيقة الأمر ، غريبا عنهما وأن ما يربط بينهما الآن ليس الحب وانما الذنب • ان أقنعة الوهم تنزاح عن زواجهما واحدا فى اثر واحد بحيث يضطران الى ان يتبينوا ان أولرز قد تزوج من أجل كتابه ، وان حبه لريتا يكاد يكون جسديا كلية ، ومن ثم فهو عرضة للتغير ، وانه قد خدع ريتا وأستا - التي كان يعجبها حقيقة - على السواء ، وان الكتاب الذى كان ذريعة لأنانيته لن يكتب قط وان حبه حتى لايولف الصغير كان أنانيا لدرجة كبيرة ، وكان - الى حد ما - تعويضا عن حبه لأستا • والاكثر من ذلك أنه يتجلى لنا مغرورا مؤمنا بذاته ، متوحشا لادعا فى انتقاداته لريتا ، على أنهم استعداد لأن يهجرها فى سبيل أستا • وتكتشف ريتا من جانبها أنها مسئولة الى حد ما عن كساح ايولف ، ثم عن موته ،

لأن هذين الأمرين يرجعان ، كلاهما ، الى افتقارها لشعور الأمومة .
وتعترف بنزعتها الامتلاكية في الحب ، تلك النزعة التي تؤدي بها
الى أن تغار من أستا ومن ايولف بل ومن كتاب أولمز . بيد أننا
نجد ان ريتا هي ، في نهاية الامر ، البادئة بالعملية التي تنتهي
بعقد الصلح بينهما . فهي ترجو أولمز ان يعود الى كتابه مرة
أخرى قائلة له انها الآن راغبة في ان تجعل الكتاب يقاسمها اياه :
ويؤدي ذلك الى أن يروى لها أولمز التجربة التي مر بها فوق الجبال
عندما ظن انه سيموت ، « واستمتعت بالسلام والسعادة للذين
يكتنفان مثل الموت » . ويمقت أولمز أطفال الأحياء الفقيرة
الذين لم يفعلوا شيئا لانقاذ ايولف الصغير من الفرق . غير أن ريتا
تقول له انه عندما يتركها سوف تحاول أن تعنى بأمر هؤلاء
الأطفال :

« حالما » تتركني سأمضي لتوى الى الشاطئ وأحضر كل
هؤلاء الأطفال الفقراء المنبوذين الى بيتنا . .

أولمز : في بيت صغيرنا ايولف !

ريتا : أجل ، في بيت صغيرنا ايولف . سيقيمون في حجراته
ويقرءون كتبه ، ويلعبون بلعبه ، وسوف يتناوبون
الجلوس على مقعده عند المائدة .

اولمز : اذا كنت جادة في هذا - أعنى في كل ماقلت - فلا بد اذن
من أن تغيرا قد طرا عليك .

ريتا : أجل ، لقد تغيرت يا الفرد . وهذا يرجع اليك . لقد
تركت في داخلي موضعا خاويا ، ولا بد أن أحاول ملئه
.. بشيء ما ، شيء يشبه الحب بعض الشبه .

ويعترف أولمز بأنهما لم يبذلا أى شيء للأطفال المنبوذين ،
ومن ثم فلم يكن من الغريب ألا يخاطر الأطفال بحياتهم لانقاذ
ايولف . وتفسر ريتا قرارها برغبتها في أن تضع موضع التنفيذ

النظريات الواردة فى كتاب « المسئولية الانسانية » ، وبرغبتها فى أن تتصالح مع عيني ايولف الصغير المفتوحتين على سعتيها . ويوافق أولرز على البقاء معها كى يسهم فى عملها . لقد تحول عن النظرية الى التطبيق ، عن الأثرة الى انكار الذات ، عن الكبرياء الى التواضع . وليس مما يقلل من قدرة هذه المسرحية على تحريك المشاعر أن أولرز يلوح لنا فى الفصلين الأولين منها شخصية من الدرجة الثانية ، غير واعدة . انه ينجح ، رغم كل الاحتمالات ، فى تحقيق ما سماه بليك « محو الذات » حتى ان المسرحية لا تنتهى نهاية مأساوية ، كما كان الشأن فى مسرحية « البناء العظيم » التى سبقتها ومسرحية « جون جابرييل بوركمان » التى تلتها .

و « جون جابرييل بوركمان » مسرحية أخرى تعالج خداع الذات والوان الحيانة التى يمارسها رجل عذره أنه عبقرى : فبوركمان مدير بنك سابق قضى فترة فى السجن بتهمة الاختلاس . وحتى نهاية المسرحية لا يتفوه بكلمة واحدة يشتم منها أنه نادم على الخراب الذى ألحقه بأناس ابرياء . انه مازال يرفض الاقرار بذنبه . غير أنه ليس مجرما من النوع العادى . فهو رجل أوتى قدرة عظيمة على التخيل ومطامح واسعة . وعلى الرغم من أنه متعطش الى السطوة الا أنه يرغب فى استخدام هذه السطوة فى أغراض خيرة ، فى استخراج المعادن المدفونة لتكون فى خدمة الانسان . وعندما تحدثه « ايللا » عن الأنفاس المتجمدة التى تهب من مملكته يجيبها فى حماس جارف :

« هذه الأنفاس كأنها بالنسبة لى أنفاس الحياة . تلك الأنفاس تأتيني وكأنها تحية لى من أرواح حبيسة . انى لأستطيع أن أراها ، تلك الملايين فى أغلالها ، وأحس بعروق المعدن وهى تبسط لى أذرعها المنحنية المتفرعة المليئة بالأغراء . لقد كنت أراها أمامى كظلال نفخت فيها الحياة . تلك الليلة التى وقفت فيها داخل قبو

البنك والمصباح فى يدى . لقد كنت تهيئين بى أيتها المعادن أن اطلق سراحك ، ولقد حاولت أن أفعل ، ولكن كانت تموزنى القدرة ، ففاصت تلك الكنوز فى الهوة السحيقة مرة أخرى . ولكنى سأهمس لك هنا فى سكون الليل . . اننى أحبك حيثما تجتمين ، كالموات فى الأعماق وفى الظلام . . أحبك أيتها الكنوز التى تشتهى الحياة وتتمناها ، الحياة بكل ماتستطيعين أن تجلبيه من نعم القوة وعطايا المجد الباهرة . . أحبك ، أحبك ، أحبك . .

وسرعان ما يحس بوركان عقب هذا الحديث ، بيد معدنية تقبض على قلبه ويسقط ميتا . غير أن القصاص الذى يحق به لا يحدث من خلال فساد ذمته المالية أو طموحه المتفطرس . ان الحكم عليه يصدر بواسطة « ايللا رنتهايم » - وبواسطة الجمهور أيضا - لأنه نكث العهد مع ايللا واقرن بشقيقتها « جونهيلد » من أجل ضمان مستقبله . وهو ، على ذلك ، متهم بخداع المرأتين معا بسبب أثرته ، مثلما خدع « أولمز » كلا من ريتا وآستا . وتتهمه ايللا بأنه اقترف « جريمة بشعة » :

بوركان : أى جريمة ؟ ماذا تعنين ؟

ايللا : أعنى الخطيئة التى لاغفران لها .

بوركان : لا بد أنك قد فقدت عقلك .

ايللا : انك قاتل . . لقد اقترفت الخطيئة المميتة . . قتلت القدرة على الحب فى نفسى . أفهم ما معنى ذلك ؟ ان الكتاب المقدس يتحدث عن خطيئة غامضة لاغفران لها . ولم أتمكن قط من أن أدرك كنه هذه الخطيئة ، ولكنى الآن أدركها . انى الآن أتبينها . ان الخطيئة العظمى التى لاغفران لها هى خطيئة قتل الحب فى مخلوق انساني . . . لقد هجرت المرأة التى كنت

تحبها .. هجرتني أنا ، أنا ، أنا .. ان أعز شيء
ملكته في العالم كنت على استعداد لأن تضحي به من
أجل الربح . تلك هي جريمة القتل المزدوجة التي
جعلت نفسك متهما بها : قتل روحك وروحي .

وبأبي بوركان ، الاقرار بذنبه ، وقبل أن يموت - وربما
كان ذلك هو السبب الحقيقي في موته - تتهمة ايللا مرة أخرى بأنه
قتل فيها القدرة على الحب وبأنه باع قلبها « من أجل المملكة
والسطة والمجد » .

ويتدعم الموضوع الرئيسى عن طريق شخصية « فولدال » ،
ذلك الموظف الكتابي الذي وضع مسرحية شعرية لم يتحقق لها
الظهور على المسرح ، ولكن يعتبرها علة حياته التي تغفر له اخفاقه
النسبي في عمله . وقد كان ابسن ينتوى أصلا أن يدخل هذه
الشخصية على مسرحيته « السيدة الآتية من البحر » ، وذلك قبل
كتابة هذه المسرحية بستة عشر عاما . والمشهد الذي يجرى بين
فولدال وبوركمان يهيء الفرصة لتقديم فترة التفريغ الملهوية
الوحيدة في المسرحية .

ان بوركان يتظاهر لعدة سنوات بأنه يعتقد أن فولدال قد
كتب أية أدبية ، وفولدال يتظاهر بأنه يعتقد أن بوركان سوف
يستعيد مركزه . وعندما لا يؤمن بأن بوركان سوف يسترد نفوذه
المفقود في يوم من الايام .

بوركان : اما اعتدت أن تجلس هنا ، تعللنى بالأمل والايام
والثقة بأكاذيبك ؟

فولدال : انها لم تكن اكاذيب طالما كنت تؤمن بعملى . لقد كنت
أومن بك طالما كنت تؤمن بى .

بوركمآن : وعلى ذلك فقد كان كل منا يخادع صاحبه ، وربما كنا نخادع أنفسنا - كلانا •

فولدال : ولكن أليس ذلك هو ، فى نهاية المطاف ، كنه الصداقة الحقة ياجون جابرييل ؟

وهذا الحديث المتبادل بين الرجلين اللذين كانت حياتهما فشلا ، لا يكشف فحسب عن خداع الذات الذى يتسم به كل منهما ، وانما يساعد أيضا على ربط المسرحية بمأساة الفنانين الثلاثة الذين يلعبون دور البطولة فى سائر مسرحيات إبسن المنتمة الى مرحلته الأخيرة •

وأخر هذه المسرحيات جميعا - « عندما نبعث نحن الموتى » - هى ، كما رأينا ، بمثابة خاتمة للسلسلة كلها • فكل أبطال المسرحيات الأخيرة يعيشون لونا من الوجود بعد الموت • ان سولنس ينتظر أن يحل محله الجبل الأصغر منه سنا ، وألمرز قد واجه الموت فوق الجبل على الرغم من أنه وريتا قد مرا بضرب من البعث عند نهاية المسرحية • وحياة بوركمآن بعد خروجه من السجن انما هى حياة قائمة على الوهم ، حياة ما بعد الموت • كما أن كلا من « روبك » المثال وايرين ، نموذجه السابق ، قد مات روحيا منذ زمن طويل •

وتتضح هذه النقطة فى المشهد الأخير حيث تشرح ايرين السبب فى انها لم تطعن روبك كما كانت تتوى :

روبك : ولم كفت عني يدك ؟

ايرين : لأنه لمع فى خاطرى فيما يشبه الرعب المباغت ، أنك ميت فعلا - منذ زمن طويل •

روبك : ميت ؟

ايرين : ميت • كلانا ميت ، أنت وانا • لقد جلسنا ثمة على ضفاف بحيرة تاونتر ، جسدين فى برودة الصلصال - يعبت كل منهما بصاحبه •

وكانت ايرين قبل ذلك بسنوات هى النموذج الذى أوحى الى روبك بالشكل الرئيسى لرائعته « يوم البعث » : « كانت على هيئة امرأة شابة تستيقظ من رقدة الموت ٠٠٠ وكان يراد تصوير استيقاظ أنبل وأظهر وأكمل نساء العالم » • وكان روبك يخشى أن يلمس ايرين أو يشتهيها مخافة أن يعجز من اتمام آيته • والأمر ، كما اشتكت منه ايرين ، هو أن روبك فضل العمل الفنى على الكائن الانسانى • حتى اذا ما انتهى العمل الفنى قال لها : أشكرك من أعماق قلبى • لقد كانت قصة لاتقدر بشمن فى نظرى • وعند ذلك فارقتة ، وحين يلتقيان مرة أخرى ، بعد عدة سنوات ، ترميه بخطايا الشعراء :

« لأنك واهن القوى كسول ، ممتلىء صفحا عن كل خطايا حياتك ، ان بالفكر أو بالفعل ، فلقد قتلت روحى - ولهذا فانك تصوغ نفسك فى صورة الندم ، واتهام الذات ، والتكفير » •

لقد كانت خطيئة روبك هى اخضاعه الحياة للفن • وعندما فارقتة ايرين فقد الجزء الاكبر من وحيه ، وتحول عن آيته فلم يعد الشكل الذى صاغه على نمط ايرين ، بجماله المثالى ، يحتل الصدارة • ونحت على قاعدة العمود : « رجال ونساء لهم وجوه حيوانية ، يوحى بحيوانيتها احياء غامضا » • لقد تعلم الحكمة الدنيوية • وبعد اقترانه بالشابة المادية النزعة « مايا » يجد أن الوحي قد رحل عنه • انه يقوم بصنع تماثيل نصفية لزبائنه الاثرياء ، تلوح فى ظاهرها شبيهة بهم على نحو رائع ، ولكنه يتخذها وسيلة لافراغ مايكنه من كراهية لرفاقه فى البشرية :

« انها جميعا ، فى أعرق ابعادها ، وجوه جياذ موقرة ذات جلال ، وخطم حمير عنيدة ، وجماجم كلاب مسترخية الآذان ضيقة الجباه ، وأنوف خنازير مسممة ، وأحيانا جباه ثيران بليدة متوحشة » .

من الواضح أن روبك قد خان نفسه كفنان حين ضحى بالحب فى سبيل الفن . ونحن حين نلتقى به فى بداية المسرحية نجده مشهورا وناجحا ، ولكنه قد سئم زواجه ، وغدا محتقرا للجمهور ، محتقرا للنقاد ، غير مؤمن بشيء . انه يذكرنا بتلك الأبيات المربرة الواردة فى قصيدة « ليتل جيننج » - وهى أبيات أضيفت الى القصيدة كفكرة طارئة - وفيها يصف « البيوت » الحالة الرهيبة لرجل الأدب الناجح الذى تعوزه النعمة الالهية :

دعنى اكشف لك عن الهبات المدخرة للشيوخوخة
كيما أضع تاجا على مفرق جهاد حياتك .
هناك ، أولا ، الاحتكاك البارد للحس المحتضر ،
دون رقية ، وبغير أمل ،
الا مرارة انعدام مذاق فاكهة الظل
حين يأخذ البدن والروح فى الانشطار الى نصفين .
وهناك ، ثانيا ، العجز الواعى عن الثورة
على الحماسة الانسانية وتهتك
الضحك مما لم يعد مدعاة للتسلية .
واخيرا ، هناك الألم الممزق من إعادة تقنين
كل ماقننه المرء ، وما كان ، والحزى
من الأهداف التى افتضحت حديثا ، ومعرفة
الأمور التى أسبىء صنعها والتى أريد بها الاساءة الى
الآخرين ، وهى الامور التى عدها المرء يوما تجربة فى
الفضيلة، ثم لدغات موافقة الحمقى، ولطخات الشرف .

ان التقاء روبك بايرين يؤكد ذنبه فهي قد أصيبت بالجنون - ولعلها ماتزال - وتتبعها أخت من اخوات الرحمة ، هي لها بمثابة حارسة . انها تلوح أشبه بجثة قامت من القبر حديثا . وتتحدث عن نفسها على أساس انها ميتة ، وتقول انها قد قتلت زوجها وجميع أطفالها . وهي نفسها ، كما تقول لروبك :

« قد مت منذ عدة سنوات . لقد جاءوا وربطوني - قيدوا ذراعى خلف ظهري بشريط - ثم أنزلوني الى قبو تسد القضبان الحديدية كوته . وله جدران مبطنة ، حتى لا يستطيع أحد على سطح الأرض أن يسمع الصرخات المنبعثة من هذا القبر - ولكنى الآن أبدا ، على نحو ما ، فى القيام من الموت » .

وعند نهاية المسرحية يعتل روبك وايرين جبلا ، ويسمعان هبات الريح التى « تلوح وكأنها مقدمة ليوم البعث » . وعلى الرغم من التحذيرات فانهما يواصلان الصعود ، لأن ايرين من ناحية خائفة من الوقوع فى قبضة حارستها ، ولأن روبك من ناحية أخرى يعترف بخطيئته اذ فضل « صورة الطين الميت على سعادة الحياة - سعادة الحب » ، ويرغب فى أن يخترق مع ايرين الضباب « نحو قمة البرج الذى يلمع فى شروق الشمس » . وعلى الرغم من ان التيهور (١) يقتلها الا انهما يقومان من الموت قبل نهاية المسرحية .

ان الفرار من أخت الرحمة التى يسدل الستار عليها وهي تترنم « السلام لكم » انما يراد به - فيما أشك - أن يكون ذا معنى رمزى . ذلك أن محاولة بلوغ القمة (فى رأى ايسن) رفض بطولى للعودة الى السترة الضيقة للدين التقليدى . وهي كذلك

(١) التيهور avalanche : كومة تنهار من جبل تلجى أو غيره .
(المترجم)

تقابل سلوك شخصيتي المسرحية الأخيرتين - « مايا » زوجة روبك ، و « أولفهايم » الصياد الغريب الاطوار الذي قضت معه ليلة على الجبل ، والذي تنتوى أن تعيش معه . واذ تهبط مايا وأولفهايم من الجبل الى الوادى الموجود فى أسفله ، نسمع أغنية مايا :

انى طليقة .. انى طليقة .. انى طليقة ..
لا حياة فى السجن لى بعد الآن ..
انى حرة كالطير .. انى طليقة ..

والسجن الذى تفر منه هو حياتها الزوجية مع روبك ، انها هاربة الى حرية الحياة الحسية الخالصة ، وهو النوع الوحيد من الحياة الذى يلائمها . وعلى الرغم من أن روبك قد أخطأ فى حق إيرين ، وفى حق مايا ، بل وفى حق فنه ، الا أنه يفقدى فى نهاية المسرحية .

بل على الرغم من أن الدمار قد حاق به هو وإيرين ، الا انهما يطمحان الى ماهو اسمى مما يطمح اليه الاثنان الآخران ، للذان لا يرتفعان عن مستوى رجل الكهف . وذلك أن لصعود الجبل معنى مختلفا عند كل من هذين الزوجين . فقد وعد روبن كلا من إيرين ومايا بأن يأخذهما الى جبل مرتفع ويريهما مجد العالم كله . وقد وعد مايا ، مستخدما كلمات الغواية ، بأن يكون لها كل ذلك المجد . ولكنه اكتشف أن مايا لم تولد لتكون ممن يعتلون الجبال ، وهى حين تعتلى الجبل فانما تفعل ذلك مع أولفهايم البدائى الذى لا يستطيع أن يقدم لها سوى الصيد والحب الجنسى . وعندما يعتلى إيرين وروبك الجبل فانما يفعلان رامين به الى بعثهما ، بعث الحب الذى رفضه روبك فى الماضى ، انه « صعود » الى ذروة الأمانى ، حيث تستطيع كل قوى النور أن تنظر اليهما فى حرية - وكذلك قوى الظلمة جميعا ، .

ولقد أدان كثير من النقاد مسرحية « عندما نبعث نحن الموتى » . فذهب « آرثر » الى ان الباعث فيها مرضى الى حد كبير ، وانها « تصوير هزل للذات » ، وأن ابسن قد ضحى فيها بالواقع الموجود على السطح فى سبيل المعنى الكامن تحته . ومن المحقق أن منهج المسرحية لا واقعى تماما ، ولكنى لا أستطيع أن أرى فيها مايدل على التدهور العقلى . فهى تتمم ، على نحو باهر ، المرحلة الأخيرة من انتاج ابسن ، وتلقى الضوء على مغزى المسرحيات الثلاثة التى سبقتها .

وقد كان هذا العمل الأخير لابسن موضوع أول عمل ينشره كاتب آخر عظيم . فقد كتب « جيمس جويس » مقالة طويلة عن هذه المسرحية فى صحيفة « فورتنايتلى ريفيو » عام ١٩٠٠ ، وانتهى فيها الى أن المسرحية يمكن أن تعد من أعظم أعمال مؤلفها - « ان لم تكن ، على التحقيق ، أعظمها جميعا » .

وانه لمن الأمور ذات الدلالة أن ابسن ، فى ختام حياة طويلة كرسها لفنه وحده ، يعبر فى هذه المسرحيات الأخيرة جميعا عن ايمانه بأولوية الحياة ، وبما للعلاقات الشخصية من أهمية فائقة . يقول روبك لزوجته :

« ان كل هذا الكلام عن مهنة الفنان ، ورسالة الفنان وما الى ذلك ، قد بدأ يلوح لى بالغ الفراغ والخواء ، عديم المعنى فى صميمه » .

وتسأل مايا : « فما الذى تضعه فى مكانه اذن ؟ فيجيبها روبك : « الحياة يامايا » . وانه ليخلق بنا ان نتذكر ان هذه الكلمات قد كتبت عند نهاية القرن التاسع عشر ، عندما كانت فكرة الفن للفن تحظى بكثير من الجدل . وفى هذه المسرحيات الأربع جميعا يوضح ابسن انه اذا خضعت الحياة للفن فسوف يعانى الفن نفسه مغبة ذلك . وتوضح هذه الفكرة نفسها ، دون كلمات ،

حينما تلوح لنا « ايرين » وهي تخطو كتمثال مرمرى ، ويقع بصر الأطفال اللاعبين عليها فيجرون نحوها كي يلتقوا بها . وبذلك تتحقق من كنه الحياة التي حرمتها ، لان رويك قد انكر الحب الذى كان كامنا فى قلبه .



وبهذا نكون قد درسنا آخر مسرحيات شيكسبير وراسين ، كما أننا ألقينا ، فى المحاضرة الاولى ، نظرة على آخر مسرحيات ثلاثة كتاب مسرحيين آخرين . وقد رأينا ان خمسة من هؤلاء الكتاب المسرحيين قد اجتازوا تجربة لها طبيعة الهداية الدينية وأن ذلك قد تضمن - فى حالة راسين ، وبدرجة اقل من حالة يوريديز - تبرؤا جزئيا من أعمالهم السابقة ، ولكنه كان يتضمن ، فى حالة سواهما ، شيئا أقرب الى اعادة النظر - على ضوء رؤياهم الجديدة - فى بعض الموضوعات التى استحوذت على اهتمامهم فى سنيهم المبكرة . واغلب هذه المسرحيات الأخيرة ليست مأسوية ، وكأنما وجد شعراؤها ، وهم يخطون الى مثوالم الأبدى ، ان التفسير المأسوى للحياة لم يعد أصلح التفسيرات لها . فيوآش يبقى ، والزوجات اللائى قدفن فى اعراضهن يجتمع شملن بازواجهن الخاطئين ، والأطفال الضائعون يعادون الى آبائهم ، ويصفح عن بعض الاشرار أولئك الذين تلقوا منهم الاساءة ، وينتصر أوديب فى موته ، ويندم القاضى غير العادل ، ويبدأ والدا ايولف الصغير معا حياة جديدة أفضل ، ويقوم رويك وايرين من الموت فيعتليان الجبل المرتفع معا قبل أن يجرفهما التيهور ، وينجح سولنس فى تسلق البرج حتى على الرغم من أنه يسقط منه سقطة تورده حتفه ، ويتكشف الغول فى مسرحية « عيد الفصح » عن فاعل خير .

وثمة شىء آخر تشترك فيه هذه المسرحيات الأخيرة ، باستثناء مسرحية « تابعات باخوس » : الا وهو أنها ، أقل درامية من الاعمال

الباكرة لمؤلفيها ، كما أن فاعليتها على خشبة المسرح أقل وضوحا . فمسرحتنا « عيد الفصح » و « عندما نبعث نحن الموتى » قلما تمثلان . ومن المحقق ان « أوديب فى كولونا » ، ك مسرحية صالحة لخشبة المسرح ، تعتبر أقل اثارة من مسرحية « أوديب ملكا » . وكذلك فان رسم الشخصيات فى المسرحيات الأخيرة للمؤلفين الذين ناقشناهم أضعف عموما مما نجده فى مسرحياتهم السابقة . ففى مسرحيات شيكسبير الأربعة الأخيرة التى لم يساعده فيها أحد لانجد شخصية مكتملة سوى « ايموجين » وربما ايضا « بروسيرو » و « بوستوموس » . غير ان وجود « ولزى » وهنرى الثامن كاف لاثبات ان شيكسبير كان مازال قادرا على خلق شخصيات كاملة التحقق متى اراد (١) .

من الحق اننا نجد فى مسرحيات شيكسبير الأخيرة بعض الخصائص التى تشترك فيها مع ملاحى « بومونت » و « فلتشتر » المأسوية ، وان بعض الاختلافات الموجودة بينها وبين مسرحياته الباكرة قد تكون راجعة الى ان المسرح الخاص يقدم فرصا اكبر من ناحية المناظر . ولكن ما على المرء الا ان يدرس مسرحيات الآخرين من الكتاب المسرحيين ممن كانوا يكتبون فى ذلك الوقت ليرى كم ان الشبه ضئيل ، من النواحي الأساسية ، بين مسرحياتهم ومسرحياته الأخيرة . ان نوع مادة الموضوعات التى استخدمها غير شيكسبير من الكتاب المسرحيين فى صنع فن هروبى قد استخدمها هو فى صنع فن يجرى مجرى الأمثولة . وعلى نحو أوضح نجد ان إبسن وسترنديج قد كتبا مسرحياتهما التجريبية الأخيرة تحديا لمطالب جمهورهما بل ولإمكانيات المسرح فى عصرهما . ذلك ان ما أرادوا قوله لم يكن من الممكن التعبير عنه على اى نحو آخر ، وهم لم يكونوا

(١) ربما كان يجدر أن نذكر أن مقامات بيتهوفن الرباعية الأخيرة أقل رواجاً وأقل فى عدد مرات أدائها وأصعب أداء من آياتها الباكرة - المؤلف .

ملتزمين بما التزمه شيكسبير من امداد فرقته بمسرحيات صالحة للتمثيل .

ليس ثمة طريق مختصر يؤدي الى الحكمة التي حققها شيكسبير وابسن وعبرا عنها في نهاية المطاف . ويستطيع المرء ان يرتب ، في اصطلاحات فلسفية او دينية ، شيئا من المعنى الذي قصد الىه . غير ان مافي جمعتهما ، بكل اكتماله وفوريته ، انما يعتمد على تقديمه تقديمًا شعريًا كما يعتمد على معرفة ماكتباه من قبل ، ان مسرحية « العاصفة » آية في بابها ، وكل مسرحية او قصيدة ، ينبغي ان تعمل على فنيا متفردا . غير اننا اذا نظرنا الى المسرحية أيضا على انها خاتمة الأعمال لحياة ما ، فان دلالتها تبلغ مدى غير محدود .

وانه لمن الخطأ ، على الرغم من ذلك ، ان يخطر ببالنا ان مسرحيات المراحل الأخيرة اعظم ، كأعمال فنية ، من المسرحيات الباكورة . فربما كان حكم ، المتردد العادي على المسرح حكما صائبا - ذلك الحكم بان مسرحية « الملك لير » أعظم من مسرحية « العاصفة » ، وأن مسرحية « فيدر » أعظم من مسرحية « عثليا » ، وأن مسرحية « روزمر شولم » أعظم من مسرحيات ابسن الأخيرة .

غير ان هذا لا يعنى ان تحول شيكسبير عن المساة ، وان عنصر « الفانتازيا » في مسرحيات ابسن الأخيرة هي مظاهر تدهور في مقدرتهما الدرامية . فلو ان مسرحية « كورلولينوس » كانت آخر مسرحية لشيكسبير ، ولو لم يقطع راسين الصممت الطويل بعد مسرحية « فيدر » للاثمنا الشعور بان أعمالهم قد قطعت اكثر منها اكتملت . ان مسرحيات « العاصفة » و « عثليا » و « عندما تبتع نحن الموتى » تتم عمل مؤلفيها على نحو نجد معه ان منجزاتهم في مجموعها تلوح لنا اعظم من مسرحياتهم الفردية في مجموعها .

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
بالتاهرة
مزرع التوفيقية

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
بالمساهرة

فرع التوفيقية

Bibliotheca Alexandrina



0387465

١٥